

Luana Maribele Wedekin

**PSICOLOGIA E ARTE: OS DIÁLOGOS DE VIGOTSKI COM A
ARTE RUSSA DE SEU TEMPO**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Doutora em Psicologia.

Orientadora: Profa. Dra. Andréa Vieira Zanella

Florianópolis
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor através do Programa de
Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Wedekin, Luana Maribele

PSICOLOGIA E ARTE : OS DIÁLOGOS DE VIGOTSKI COM A ARTE
RUSSA DE SEU TEMPO / Luana Maribele Wedekin ; orientadora,
Andréa Vieira Zanella - Florianópolis, SC, 2015.

291 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa
de Pós-Graduação em Psicologia.

Inclui referências

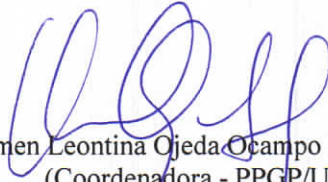
1. Psicologia. 2. Psicologia. 3. Psicologia e arte. 4.
Arte russa. 5. Vigotski, I. Zanella, Andréa Vieira . II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Psicologia. III. Título.

Luana Maribele Wedekin

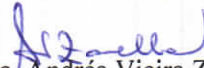
“Psicologia e arte: os diálogos de Vigotski com a arte russa de seu tempo”

Tese aprovada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 26 de fevereiro de 2015.



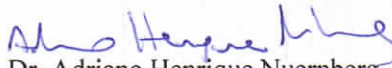
Dra. Carmen Leontina Ojeda Ocampo Moré
(Coordenadora - PPGP/UFSC)



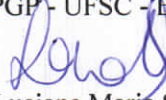
Dra. Andréa Vieira Zanella
(PPGP - UFSC - Orientadora)



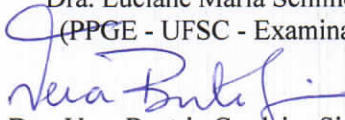
Dra. Kátia Maheirie
(PPGP - UFSC - Examinadora)



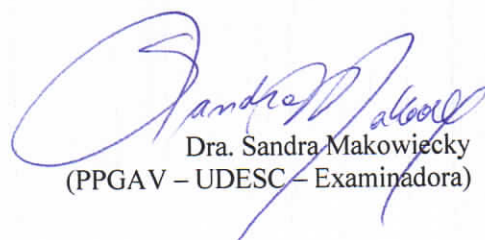
Dr. Adriano Henrique Nuernberg
(PPGP - UFSC - Examinador)



Dra. Luciane Maria Schlindwein
(PPGE - UFSC - Examinadora)



Dra. Vera Beatriz Cordeiro Siqueira
(PPGA - UERJ - Examinadora)



Dra. Sandra Makowiecky
(PPGAV – UDESC – Examinadora)

Dra. Maria Bernardete Ramos Flores
(PPGH – UFSC – Suplente)

Dra. Maria Cristina Rosa Fonseca da Silva
(PPGAV – UDESC – Suplente)

Este trabalho é dedicado aos meus
queridos pais Arlete e Nelson, à
Camille e ao meu amado Alessandro

AGRADECIMENTOS

Gratidão é um sentimento que faço questão de expressar! Muitas pessoas queridas colaboraram direta ou indiretamente para a construção desta tese durante estes quatro anos!

Agradeço o aceite dos membros da banca para leitura do trabalho, no meio desse quente verão!

À prof. Vera Beatriz Siqueira, pelo aceite tão breve e pela disponibilidade de deslocar-se do Rio de Janeiro para Florianópolis para a banca.

À prof. Kátia Maheirie, pela parceria e atenção.

À querida prof. Luciane M. Schlindwein, pela consideração e carinho.

Ao prof. Adriano H. Nuernberg, amigo querido, meu “padrinho” nessa tese, pois foi dele a primeira acolhida para conhecer e me apaixonar por Vigotski. Professor dedicado, amigo generoso, inspiração como profissional e como pessoa!!!

À prof. Sandra Makowiecky, por todo apoio e carinho desde a graduação. O reconhecimento desde as aulas de História da Arte, o carinho como professora e amiga! Grande inspiração como profissional competente, estudiosa dedicada, professora impecável, administradora que faz a diferença.

À prof. Andréa V. Zanella, minha querida orientadora! Uma bênção na minha vida, sempre disponível, dedicada, criteriosa, atenciosa, aberta, positiva, generosa, amorosa! Aprendi muito, cresci muito nesse tempo que estive ao seu lado!

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia, onde sempre me senti muito reconhecida. Especialmente agradeço à prof. Maria Aparecida Crepaldi, pela confiança e reconhecimento. E à atual coordenadora do programa, Carmen L.O.O. Moré, pela atenção e paciência. Nas secretarias da pós e da graduação, agradeço a disponibilidade e paciência de Jacinta V. Gomes e João M. Minatto.

Sou grata pela bolsa de estudos concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Vivi trocas muito fecundas com colegas que fizeram parte do início do processo, e agradeço aos queridos Thaysa Valente, Antônio Colângelo, Gabriel Bueno, Regina Célia Borges; e também com carinho, Juçara Clemens, Eliz Wiggers, Eluana Frare, Daphne Fayad, Apoliana Groff, Michela Iop, Laila Graf, Giomara Motta, Angela Melo, Ana Lúcia Cintra.

Muito carinho e gratidão às queridas parceiras e sortudas orientandas da Andréa: Laura Kemp, Neiva de Assis, Ana Sabiá.

Sou grata aos queridos professores que tive a sorte de conhecer no PPGP-UFSC: prof. Massimo Canevacci, prof. Fernando Aguiar Brito de Sousa, prof. Maria Juracy F. Tonelli.

Agradeço a participação na banca de qualificação também do prof. Antônio Vargas Sant'Anna.

Sou muito grata ao professor Renan Carneiro, pelas risadas, ensinamentos e paciência: спасибо!!!!

Aos meus queridos professores no *The Courtauld Institute of Art*, em Londres: muito querido prof. John Milner e querida e dedicada prof. Maria Mileeva. I will be eternally grateful for their support, patience and kindness. My beloved friends from Courtauld (I miss them so much): Beate Mjaaland, Leonie Bockelman, Maria Anna Rogucka, Kamila Kocialkowska, Lara Bellinghi, Genevieve Hulley.

Tenho sorte de ter os melhores amigos onde trabalho. Venho recebendo apoio e amor incondicional há mais de dez anos de pessoas muito especiais e amadas: Fernando Hellmann, Daniel M. O. Rodrigues, Patrícia K. Daré, Roberto Marimon (e amada Letinha), Maria Alice Cavalcanti. Ainda do grupo de queridos amigos da Unisul, Karin Katekaru, Lívia Drago, Cíntia Vieira, Francisca Cavalcanti, Neiva Radeck, Graciela Mendonça, Julie Duarte, Fred M. Stapazzoli Jr., Simone Vieira de Souza.

Gratidão pelo apoio de Saily Maciel.

Meus professores amados, mestres no yoga e na vida: Camila de Lucca e Pedro Pessoa. Agradecimento especial ao querido Jean Horvath, cujas aulas maravilhosas tornaram o último mês de escrita muito mais tranquilo e saudável.

Além de estudar, eu amo lecionar, então agradeço aos meus queridos alunos, orientandos, supervisionandos pela paciência e compreensão durante esse tempo de meus estudos. Não dá para nomear todos...

Amigos de perto e de longe que tem me dado muita força nesse processo de doutorado e de vida: eterna mestra Doraci Girrulat, Mariana Schmitz, Alessandra Alabi.

Os detalhes da organização da vida cotidiana ficam meio perturbados quando se tem tanto para estudar e agradeço a Andrea C.C. Bandeira pelo apoio nesse quesito.

Minha família querida, minha avó Bernardina, amada que compreende a ausência da neta, e faz uma festa a cada encontro! Tia Joci, minha muito amada tia, agradeço o carinho, a confiança, a parceria na vida!!!

Meus amados irmãos: Nara (Mica), cujos livros fora de edição emprestados *ad infinitum* foram fundamentais para a realização desta tese! Grata pelo apoio e amor! Leonardo (Lelo) é uma inspiração como pesquisador, sempre disponível para trocas, sou muito grata por tua presença carinhosa! Samira Costa, cunhada querida, grata pelo carinho, apoio, e por sempre ter a casa aberta para nós! Há os irmãos de coração, é o caso da amada amiga Ana Cristina Vieira (presente em todos os momentos mais importantes da minha vida); e minha amada cunhada Larissa Janning, artista inspirada, amiga querida! É uma bênção compartilhar a vida com vocês!

Meus pais Arlete e Nelson são grandes fontes de apoio e de amor incondicional! Desde sempre eles tem fornecido o suporte material (como para realizar o sonho de estudar fora), e o fundamental incentivo, reconhecimento, carinho, cuidado, amor!!!! Quaisquer das minhas realizações é também deles e dedicada a eles!

Amada filha Camille, agora tornada parceira! Agradeço o apoio emocional, o carinho e cuidado em nossa estadia em Londres e, mais uma vez, o trabalho de revisão do texto.

Agradeço muitíssimo ao meu amado Alessandro, o melhor companheiro, muito além de meus melhores sonhos!!! Durante esses vinte anos juntos, ele não somente tem me concedido apoio incondicional para o crescimento profissional, mas igualmente tem me tornado uma pessoa melhor. Não há limites para a demonstração de seu amor: como parceiro no estudo do russo, na garantia das melhores condições para realização de meu sonho de estudar fora, nas constantes injeções de confiança, na organização da vida material, na formatação (cuidadosa e bela) da tese final; além disso tudo, muito amor, atenção e carinho! Viver ao seu lado é uma bênção renovada diariamente!

Não existe nem a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos do passado, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo.

(Mikhail Bakhtin, 2003)

RESUMO

Esta tese pretende contribuir para o preenchimento de uma lacuna sobre as relações entre o pensamento de Lev S. Vigotski sobre arte e as manifestações artísticas na Rússia de seu tempo. As obras de Vigotski analisadas foram “A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca”, de 1916; “Psicologia da Arte”, de 1925; “A Educação Estética”, de 1926; e “Imaginação e criação na Infância”, de 1930. Esses escritos foram cotejados com poemas, romances, contos, excertos de textos de críticos de arte, textos teatrais e análises visuais de obras de arte. O diálogo com as artes compreendeu o período entre 1890 e 1934. O estudo demonstrou profícuas possibilidades de diálogo entre a categoria do trágico em Vigotski e a obra do pintor Pavel Filonov. Evidenciou-se uma clara diferença entre o conceito de catarse em Vigotski e as perspectivas aristotélica e psicanalítica. A função da catarse em Vigotski tem caráter social e não implica em alívio, mas estimula algum tipo de resposta não necessariamente prazerosa no espectador. Constatou-se frequente interlocução com Lev Tolstói, mas observou-se maior aproximação de Vigotski com a perspectiva simbolista da arte como elemento transformador. Do debate com o Formalismo russo, Vigotski destilou uma abordagem objetiva da arte e a consideração da relação entre forma, material e conteúdo na obra de arte. Relacionou-se o tema da criação artística em Vigotski e a produção de coletivos de arte da vanguarda russa, constatando-se inovadoras problematizações da questão da autoria em ambos. Vigotski afirmou a polissemia da obra de arte e a importância da recepção artística, elementos evidenciados também na vanguarda russa. O tema arte e vida foi problematizado a partir de Vigotski e as perspectivas realistas, simbolistas, as performances futuristas, e a relação entre arte e indústria dos construtivistas e produtivistas. A educação estética preconizada por Vigotski é relacionada com as instituições de ensino de arte de antes e após a revolução de outubro de 1917. Comprovou-se as diversas ressonâncias entre a obra de Vigotski e as produções práticas e teóricas dos artistas e críticos de arte de seu tempo. Deste intenso diálogo, afirma-se a atualidade e potência do pensamento de Vigotski para pensar os fenômenos artísticos de seu tempo e de hoje.

Palavras-chave: Psicologia e arte. Arte russa. Vigotski.

ABSTRACT

This thesis aimed to promote a dialogue between Lev S. Vygotsky's writings about art and the Russian artistic events of his time. The works analysed were "The tragedy of Hamlet, Prince of Denmark", 1916; "Psychology of Art", 1925; "The Aesthetic Education", 1926; and "Imagination and creation of Childhood", 1930. These writings were collated with poems, novels, short stories, excerpts of art critics' texts, theatrical texts and visual analysis of works of art, concerning the period between 1890 and 1934. The study showed profitable possibilities for dialogue between the category of the tragic in Vygotsky and the work of the painter Pavel Filonov. A clear difference between the concept of catharsis in Vygotsky and the Aristotelian and psychoanalytic perspectives was evident. The function of catharsis in Vygotsky has social character and does not imply relief, but stimulates some sort of response that is not necessarily pleasant in the viewer. Tolstoy appears as a frequent interlocutor, but Vygotsky identifies more with the view of art as a transforming element found also in Russian Symbolism. From the debate with the Russian Formalism, Vygotsky distilled an objective approach to art and the consideration of the relationship between form, material and content in the artwork. The theme of artistic creation in Vygotsky was related with the Russian art collectives of the avant-garde, what shows that they all questioned the subject of authorship. Vygotsky affirmed the polysemy and the importance of the reception of the work of art, and we discovered that these were concerns also shared with the Russian avant-garde. The relationship between art and life was questioned by Vygotsky and by the main modernist trends of the time, such as Realism, Symbolism, Futurism, Constructivism and Productivism. We associated the aesthetic education advocated by Vygotsky with the art educational institutions prior and after the revolution of October 1917. This study showed many resonances between the work of Vygotsky and the practical and theoretical productions of artists and art critics of his time. We also concluded that Vygotsky's ideas about art are powerful to think about the artistic phenomena of his time and today.

Keywords: Psychology and art. Russian Art. Vygotsky.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Vassili Kandinsky, “Composição VII”, 1913. Óleo sobre tela, 200 X 300 cm. Galeria Tretyakov, Moscou	27
Figura 2 – Ilia Repin, “Procissão religiosa em Kursk”, 1880-83. Óleo sobre tela, 175 X 280 cm. Galeria Tretyakov, Moscou.....	53
Figura 3 - Ilya Repin. “Tolstói como lavrador arando a terra”, 1887. Óleo sobre tela, 28 X 40 cm. Galeria Tretyakov, Moscou.....	54
Figura 4 – Filipp A. Malyavin, “Mulheres camponesas”, 1904. Óleo sobre tela, 205 X 159 cm. Museu Russo, São Petersburgo.....	55
Figura 5 – Natália Gontcharova. “Camponeses dançando”, 1910-11. Óleo sobre tela, 92 X 145 cm. Galeria Nacional da Austrália, Canberra.....	56
Figura 6 – Kazimir Malevich, “O segador”, 1911-12. Óleo sobre tela, 114,3 X 67,2 cm. Museu de Arte de Nijni Nóvgorod, Nijni Nóvgorod.....	56
Figura 7 - Pavel Filonov, “Guerra alemã”, 1914-15. Óleo sobre tela, 176 X 156,3 cm. Museu Russo, São Petersburgo.....	60
Figura 8 - Anônimo. Trem de propaganda agitacional: “Proletários do mundo, uni-vos!”	69
Figura 9 - El Lissitzky, “Bata os Brancos com a Cunha Vermelha”, 1919. Litografia, 23 X 19cm. Museu Stedelijik Van-Abbe, Eindhoven.....	69
Figura 10 - Gustav Klutcis, “A eletrificação do país inteiro”, 1920. Design para pôster. Sem localização, registro fotográfico de George Costakis (1981).....	71

Figura 11 - Kazimir Malevich, “Pressentimento complexo (Torso com camisa amarela)”, c. 1932. Óleo sobre tela, 99 X 79 cm. Museu Russo, São Petersburgo.....73

Figura 12 - Isaac Brodsky, “Lênin em Smolny”, 1930. Óleo sobre tela, 190 X 287 cm. Galeria Tretyakov, Moscou.....74

Figura 13 - Aleksandr Gerasimov, “I.V. Stálin e K.E. Voroshilov no Kremlim após a chuva”, 1938. Óleo sobre tela, 296 X 386 cm. Galeria Tretyakov, Moscou.....75

Figura 14 - Aleksandr Deineka, “Defesa de Petrogrado”, 1927. Óleo sobre tela, 209 X 247 cm. Galeria Tretyakov, Moscou.....76

Figura 15 - Exposição “Arte na Era Capitalista”, na Galeria Tretyakov em Moscou (Novembro de 1931-Fevereiro 1932). Sob as legendas: “Arte burguesa no beco cego do formalismo e auto-negação”, obras de Kandinsky e Malevich.....77

Figura 16 - Edward Gordon Craig, “Cenário para o ato um, cena dois, de ‘Hamlet’, de William Shakespeare no Teatro de Arte de Moscou”, 1908. Reproduzido na obra de Craig “Em direção a um Novo Teatro”, de 1913.....80

Figura 17 - Pavel N. Filonov, “Autorretrato”, 1909-10, nanquim sobre papel. Museu Russo, São Petersburgo.....85

Figura 18 - Albrecht Dürer, “*Melancholia I*”, 1514, 24,10 X 19,20 cm. Museu Britânico, Londres.....86

Figura 19 - Caspar David Friedrich, “Autorretrato com braço erguido”, 1802. Lápis, bico-de-pena e tinta sobre papel, 26,7 X 21,5 cm. Kunsthalle, Hamburg.....87

Figura 20 - Pavel Filonov, “Onze cabeças”, 1935. Óleo sobre tela, 82X72 cm. Museu Russo, São Petersburgo.....93

Figura 21 - Pavel Filonov, “Duas cabeças”, 1925. Óleo sobre papel, 58X54 cm. Museu Russo, São Petersburgo.....95

Figura 22 - Dionísio (1444-c.1508), “São Nicolau”, 1502. Afresco. Catedral da Natividade, Monastério de Ferapontov, Região de Vologda.....	96
Figura 23 - Pavel Filonov, “Fórmula do cosmos”, 1918-19. Óleo sobre tela, 98 X 71 cm. Museu Russo, São Petersburgo.....	98
Figura 24 – Pablo Picasso, “Violino e violão”, c. 1912-1913. Óleo sobre tela, 65X54 cm. Museu Hermitage, São Petersburgo.....	102
Figura 25 - Pavel Filonov, “O homem no mundo”, 1925. Óleo sobre tela, 107X71,5 cm. Museu Russo, São Petersburgo.....	103
Figura 26 - Vasili G. Perov, “Retrato de F. Dostoiévski”, 1872. Óleo sobre tela, 99 X 80,5 cm. Galeria Tretyakov, Moscou.....	114
Figura 27 - Ilia Repin, “Retrato de Tolstói de pés descalços”, 1901. Óleo sobre tela, 207 X 73 cm. Museu Russo, São Petersburgo.....	115
Figura 28 – Mikhail Vrubel, "Retrato do poeta V. Briusov", 1906. Carvão, sanguínea e giz sobre papel, 104,2 X69,5 cm. Galeria Tretyakov, Moscou.....	126
Figura 29 – Francisco de Goya, "Retrato de Don Andres del Peral", antes de 1789. Óleo sobre madeira, 95 X 65,7 cm. National Gallery, Londres.....	128
Figura 30 – Bruno Walpoth, “Longe de mim”, s/d. Escultura em madeira. (Dimensões e local não informados pelo artista).....	131
Figura 31 – Tehching Hsieh, "Performance de um ano", 1980-81. Fotografia de Tehching Hsieh. (Dimensões local não informados).....	132
Figura 32 – Sala com obras de Henri Matisse no Palácio Trubetskoy, a mansão de Sergei Shchukin, em Moscou. Aos domingos de manhã, Shchukin abria a casa e guiava pessoalmente os visitantes por sua coleção de arte moderna.....	138
Figura 33 - Letreiro comercial de loja de conveniência. Início séc. XX. (Sem indicação do autor).....	139

Figura 34 - “ <i>Lubok</i> zodiacal”, fim do séc. XVIII. (Sem indicação do autor).....	139
Figura 35 - Mikhail Larionov, “Vênus”, 1912. Óleo sobre tela, 68 X 85,5 cm. Museu Russo, São Petersburgo.	98
Figura 36– Capa da publicação “Uma bofetada na cara do gosto do público”, 1912.....	141
Figura 37 - Mikhail Larionov, “Soldado relaxando”, 1911. Óleo sobre tela, 119 X 122 cm. Galeria Tretyakov, Moscou.....	143
Figura 38 - Desenho infantil publicado no Almanaque <i>Der Blaue Reiter</i> , 1912.....	145
Figura 39 - Desenho infantil publicado na obra “Imaginação e criação na infância” (2009), de Lev Vigotski.....	146
Figura 40 - Lev Tolstói e alunos de sua escola para camponeses em Yasnaya Polyana, 1907.....	148
Figura 41 - Desenho de Lev Tolstói em “Contos da Nova Cartilha” (2005).....	149
Figura 42 - Mikhail Larionov, “ <i>Worldbackwards</i> ”, 1912, folha 32. Desenho para publicação em conjunto com texto de Velimir Khlebnikov.....	150
Figura 43 - Kazimir Malevich, “Vaca e violino”, 1913. Óleo sobre madeira, 48,7 X 25,7 cm. Museu Russo, São Petersburgo.....	152
Figura 44 - Kazimir Malevich, “Um inglês em Moscou”, 1914. Óleo sobre tela, 90,5 X 59 X 3,5 cm. Museu Stedelijk, Amsterdam.....	153
Figura 45 - Vladímir Tátlin, Contra-relevo, 1914-15. Ferro, cobre, corda, 71 X 118 cm, Museu Russo, São Petersburgo.....	154
Figura 46 – Kazimir Malevich, “Alogismo 22. Um pequeno russo”, 1913. Grafite sobre papel, 12,9 X 10,1 cm Museu Stedelijk, Amsterdam.....	155

Figura 47– Kazimir Malevich, “Quadrado preto”, 1915. Óleo sobre tela, 79,5 X 79,5 cm. Galeria Tretyakov, Moscou.....	156
Figura 48 – Kazimir Malevich, “Capa de ‘Suprematismo. 34 Desenhos’ (Suprematizm. 34 risunka)”, (Vitebsk, 1920). Livro ilustrado com trinta e cinco litografias impressas pelo coletivo UNOVIS, 21.8 X 18 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Nova Iorque.....	157
Figura 49 - Kazimir Malevich, “‘Suprematismo. 34 Desenhos’ (Suprematizm. 34 risunka)”, (Vitebsk, 1920). Livro ilustrado com trinta e cinco litografias impressas pelo coletivo UNOVIS, 21.8 X 18 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Nova Iorque.....	158
Figura 50 – Mikhail Larionov, “Composição raionista: dominação em vermelho”, 1912-1913. Óleo sobre tela, 52,7 X 72,4 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Nova Iorque.....	159
Figura 51 - D. Burliuk, V. Burliuk, N. Goncharova, E. Guro, M. Larionov, capa da publicação “Sadok Sudei II”, 1913, papel de parede com o título colado na frente, páginas impressas em papel verde claro, 19,5 X 16,5 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Nova Iorque.....	164
Figura 52 - Exposição “0.10”, instalação suprematista, 1915.....	166
Figura 53 - Ivan Bilibin, ilustração para a revista “Mundo da Arte”, 1904.....	169
Figura 54 - Ivan Bilibin, ilustração para revista “Velocino de outro”, 1906.....	169
Figura 55 - Mikhail Larionov, capa para a publicação “Pomada”, 1913. Papel vermelho brilhante coberto com ilustração litografada e texto manuscrito litografado, 15,1 X 10,5 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Nova Iorque.....	171
Figura 56 - Mikhail Larionov, “Pomada”, 1913. Ilustração litografada e texto manuscrito litografado, 15,1 X 10,5 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Nova Iorque.....	171

Figura 57 - Hotel Savoy em Gomel, 1917. Transformado depois em Clube de Trabalhadores em 1922.....	174
Figura 58 - Teófanes, o Grego, “Transfiguração de Jesus”, 1408. Galeria Tretyakov, Moscou.....	180
Figura 59 - Andriei Rubliov, “Trindade”, 1411 ou 1425-27. Têmpera sobre madeira, 142 X 114 cm. Galeria Tretyakov, Moscou.....	181
Figura 60 - Grupo <i>Unovis</i> , Vitebsk, 1920.....	183
Figura 61 - Vitebsk decorada com motivos suprematistas, 1919.....	183
Figura 62 - Terceira Exposição do <i>Obmokhu</i> , 1921.....	186
Figura 63 - A. Rodchenko, “Construção Espacial no.12”, c. 1920. Compensado de madeira, construção aberta parcialmente pintada com tinta de alumínio, fio, 61 X 83,7 X 47 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.....	186
Figura 64 - Vladimir Maiakóvski. Poster da <i>Rosta</i> , 1921.....	188
Figura 65 - V. Maiakóvski, figurinos para “os Impuros” da peça “Mistério-bufo” (1919).....	198
Figura 66 - Cartão do Departamento de Polícia de Moscou de Maiakóvski, fichado aos 14 anos, março de 1908.....	204
Figura 67 - Jovem Vladímir Maiakóvski, 1910.....	205
Figura 68 - Maiakóvski com gravata hiperbólica (primeiro à direita), D. Burliuk com pintura facial (ao centro) e Andrey Shemshurin em Moscou, 1914. Museu V.V. Maiakóvski, Moscou.....	205
Figura 69 - A. Rodchenko, anúncio publicitário para a Companhia Aérea Estatal Dobrolet, 1923.....	209
Figura 70 - A. Rodchenko e V. Maiakóvski, Anúncio para chupetas vendidas pela Rezinotrest (Trust Estatal de Resinas). 1923. Guache sobre impressão em gelatina de prata, montada em papelão, 98 X 69 cm.	

Reconstrução por Varvara Rodchenko, 1965, de um original danificado.....	210
Figura 71 - A. Rodchenko, retrato de Varvara Stepanova, c. 1925.....	213
Figura 72 - Varvara Stepanova, design têxtil.....	214
Figura 73 – Kaufman, retrato de A. Rodchenko em traje de produção, 1924.....	214
Figura 74 - A. Rodchenko, “Design para costume de produção”. 1922. Nanquim sobre papel, 37 X 30 cm. Coleção particular.....	215
Figura 75 - Vladímir Tátlin, Forno e traje desenhados por Tátlin na capa do jornal <i>Novyi Byt</i> , de 1924.....	216
Figura 76 - A. Rodchenko, “Clube de trabalhadores de Lênin”, no pavilhão soviético na Exposição Internacional de Arte Moderna Industrial e Decorativa em Paris, 1925.....	216
Figura 77 - David Burliuk em trajes dândi-futuristas: cartola, pintura facial, maquiagem, colete multicolorido e brinco cossaco.....	218
Figura 78 - Natália Gontcharova com rosto pintado.....	218
Figura 79 - Mikhail Larionov com rosto pintado e Natália Gontcharova.....	219
Figura 80 - A. Rodchenko, fotomontagem para a obra de Maiakóvski “Sobre Isto”, 1923.....	222
Figura 81 - Alex Florstein, “Academia Imperial de Artes”, 2013. O projeto do edifício é de Aleksandr Kokorinov e Jean-Baptiste Vallin de la Mothe, de 1769-88.....	226
Figura 82 - Grigory Mikhailov, “Segunda Galeria Antiga na Academia de Artes”, 1938.....	228
Figura 83 - Karl Briullov, “O último dia de Pompéia”, 1828-33. Óleo sobre tela, 465,5 X 651 cm. Museu Russo, São Petersburgo.....	229

Figura 84 - Vigotski ensinando, 1929.....	232
Figura 85 - Malevich com um grupo de alunos no <i>Inkhuk</i> , c. 1925.....	240
Figura 86 - El Lissitzky, Capa do livro infantil “Sobre dois quadrados”, 1922. Livro ilustrado, 27,8 X 19,2 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Nova Iorque.....	244
Figura 87 - El Lissitzky, Página 1 do livro infantil “Sobre dois quadrados”, 1922. Livro ilustrado, 27,8 X 19,2 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Nova Iorque.....	245
Figura 88 - El Lissitzky, Página 2 do livro infantil “Sobre dois quadrados”, 1922. Livro ilustrado, 27,8 X 19,2 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Nova Iorque.....	245
Figura 89 - El Lissitzky, Página 4 do livro infantil “Sobre dois quadrados”, 1922. Livro ilustrado, 27,8 X 19,2 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Nova Iorque.....	246
Figura 90 - El Lissitzky, Página 6 do livro infantil “Sobre dois quadrados”, 1922. Livro ilustrado, 27,8 X 19,2 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Nova Iorque.....	246
Figura 91 - El Lissitzky, Página 8 do livro infantil “Sobre dois quadrados”, 1922. Livro ilustrado, 27,8 X 19,2 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Nova Iorque.....	247
Figura 92 - El Lissitzky, Página 10 do livro infantil “Sobre dois quadrados”, 1922. Livro ilustrado, 27,8 X 19,2 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Nova Iorque.....	247
Figura 93 - El Lissitzky, Página 12 do livro infantil “Sobre dois quadrados”, 1922. Livro ilustrado, 27,8 X 19,2 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Nova Iorque.....	248
Figura 94 - Vassili Kandinsky, “Composição VII”, 1913. Óleo sobre tela, 200 X 300 cm. Galeria Tretyakov, Moscou.....	253

SUMÁRIO

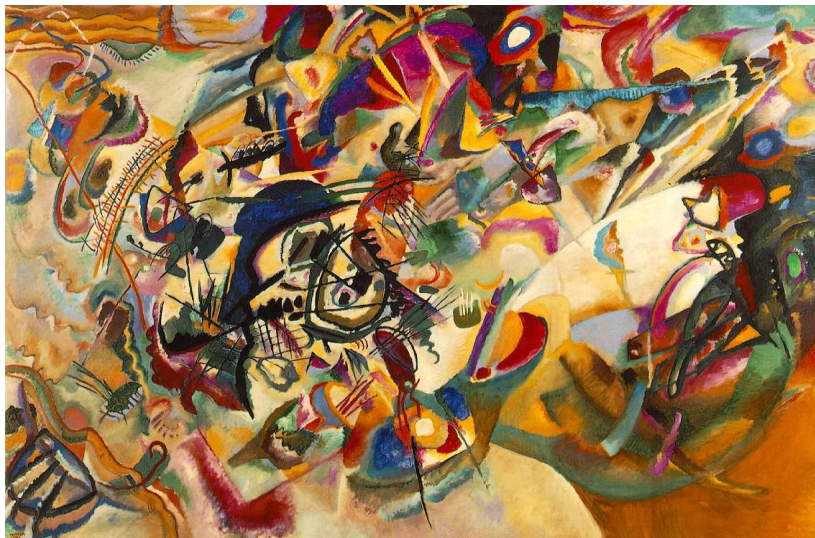
1	INTRODUÇÃO.....	29
1.1	UMA METÁFORA À GUIA DE PRÓLOGO	29
1.2	TEXTOS E CONTEXTOS	31
1.3	INDICAÇÕES DE UM CAMINHO.....	37
1.4	TECIDO DA TESE	44
2	VIGOTSKI E SEU CONTEXTO HISTÓRICO E CULTURAL .	47
2.1	A RÚSSIA TZARISTA E SUA ESTRUTURA SOCIAL	48
2.2	PRELÚDIOS DE UMA REVOLUÇÃO	59
2.3	A REVOLUÇÃO.....	63
2.4	PÓS-REVOLUÇÃO	64
2.5	AS ARTES NA REVOLUÇÃO	66
2.6	REALISMO SOCIALISTA.....	74
3	O TRÁGICO EM VIGOTSKI E FILONOV	81
3.1	CONTEXTUALIZANDO “A TRAGÉDIA DE HAMLET, PRÍNCIPE DA DINAMARCA” DE VIGOTSKI	81
3.2	CATARSE EM VIGOTSKI	83
3.3	O FEIO EM PAVEL FILONOV	86
3.4	PROCESSO DE CRIAÇÃO EM FILONOV E MÉTODO EM VIGOTSKI	97
3.5	O TRÁGICO NA OBRA DE FILONOV E VIGOTSKI	104
3.6	O TRÁGICO NAS VIDAS DE FILONOV E VIGOTSKI.....	107
4	VIGOTSKI E O TEMA DA ARTE E VIDA NO REALISMO E SIMBOLISMO RUSSOS	111
4.1	A ESTÉTICA DO REALISMO E DE TOSLTÓI	113
4.2	A ESTÉTICA SIMBOLISTA.....	123
4.3	VIGOTSKI E AS TENDÊNCIAS REALISTAS CONTEMPORÂNEAS	132
5	VIGOTSKI, FUTURISMO E FORMALISMO RUSSOS	136
5.1	O FUTURISMO RUSSO.....	136
5.2	PRIMITIVISMO E ARTE INFANTIL.....	146
5.3	ZAUM: “ALÉM DO SENTIDO” NA LITERATURA E NAS ARTES VISUAIS	153
5.4	FUTURISMO E FORMALISMO	161
6	VIGOTSKI E MAIAKÓVSKI: VIDA, CRIAÇÃO E RECEPÇÃO	176
6.1	VIGOTSKI CRÍTICO LITERÁRIO E TEATRAL	176

6.2	CRIAÇÃO COLETIVA	179
6.2.1	<i>Unovis</i>	184
6.2.2	<i>Obmokhu</i>	187
6.2.3	<i>Rosta</i>	189
6.2.4	Vigotski e a criação coletiva e individual	191
6.3	PARTICIPAÇÃO E RECEPÇÃO NA VANGUARDA RUSSA E EM VIGOTSKI	196
6.4	MAIAKÓVSKI POETA.....	205
6.5	ARTE E INDÚSTRIA: MAIAKÓVSKI E RODCHENKO	211
6.6	ARTE E VIDA EM MAIAKÓVSKI E VIGOTSKI.....	219
7	VIGOTSKI E O ENSINO DE ARTE	226
7.1	A PRIMEIRA ESCOLA DE ARTE: A ACADEMIA IMPERIAL DE SÃO PETERSBURGO.....	227
7.2	REESTRUTURANDO O ENSINO DE ARTE NA RÚSSIA APÓS A REVOLUÇÃO DE OUTUBRO DE 1917.....	233
7.2.1	Estúdios de Arte Livres (<i>Svomas</i>).....	236
7.2.2	Ateliês Superiores de Arte e Técnica (<i>Vkhutemas</i>).....	238
7.2.3	Instituto de Cultura Artística (<i>Inkhuk</i>).....	240
7.2.4	Academia Russa de Ciências Artísticas (<i>Rakhn</i>).....	243
7.3	“A EDUCAÇÃO ESTÉTICA” DE VIGOTSKI	244
8	CONSIDERAÇÕES PLURAIS	255
	REFERÊNCIAS	263
	GLOSSÁRIO	290

1 INTRODUÇÃO

...ver a ciência com a óptica do artista, mas a arte,
com a da vida...
(Friedrich Nietzsche, 2007)

Figura 1 – Vassili Kandinsky, “Composição VII”, 1913. Óleo sobre tela, 200 X 300 cm. Galeria Tretyakov, Moscou.



Fonte: <http://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/composition-vii-1913>

1.1 UMA METÁFORA À GUISA DE PRÓLOGO

Lev S. Vigotski¹ prezava muito as metáforas. Utilizava-as amiúde, sempre de forma a enriquecer seu texto teórico, a dar-lhe mais

¹ A grafia do nome de Lev Semenovitch Vigotski assume diversos formatos na transliteração do cirílico para a língua portuguesa: Vigotski, Vygotski, Vygotsky. Mantem-se aqui a grafia utilizada pelos tradutores das obras analisadas na tese (Paulo Bezerra e Zoia Prestes). De maneira geral, quanto à transliteração dos nomes russos foram mantidas as grafias convencionadas pelos grandes tradutores brasileiros (a exemplo de Tolstói, Dostoiévski, Maiakóvski) e em caso de nomes encontrados em obras em línguas estrangeiras, manter-se-á a grafia originalmente utilizada pelos autores/tradutores (ex. Kruchenykh).

vida e poesia. Uma metáfora cabe bem para introduzir esta tese. Vigotski amava o teatro, que foi objeto de seu primeiro escrito teórico e tema de seu interesse ao longo de toda a vida. Então, embora não muito original como comparação, esta tese pode ser vista pelo leitor como uma peça de teatro. Difícil classificar o gênero, porque os fatos históricos que lhe servem de contexto têm tons inegavelmente dramáticos. Os acontecimentos de meados do séc. XIX e meados do séc. XX são absolutamente transformadores e atingiram todo o contingente populacional da Rússia – para mencionar apenas o foco desse trabalho.

Há alguns elementos de tragédia, que aparecem nas biografias de alguns de seus personagens. Sem dúvida, poderia chamar a produção de um drama de época. São evocados fatos do passado, mas observar-se-á que muitos dos personagens visam o futuro. Os personagens são muitos e cabe antecipar que, por vezes, é possível se perder diante da profusão de nomes, sobretudo os nomes russos tão estranhos a um público brasileiro. Possivelmente alguns personagens serão mais marcantes para um leitor que para outro. Há certos personagens que vão e voltam ao longo do enredo em profícuas redes de relações entre si.

Os cenários são muitos e variados: as ruas e as praças das capitais e das províncias, escolas, museus e espaços de exposição, ateliês e comunidades de artistas, instituições científicas, teatros, circos. Bem ao gosto russo da época de Vigotski, todas as artes são convocadas: as artes visuais, as artes gráficas, a poesia e o romance, a música, a dança, o cinema, todas confluem nessa produção. Há momentos em que os panos de fundo, pintados por artistas geniais, avançam para o primeiro plano e o leitor é então convidado a apreciá-los mais demoradamente. Noutras partes do enredo, grande ênfase é dada ao texto, aos diálogos, às memórias, aos versos.

O protagonista é, sem dúvida, Lev S. Vigotski. Gira em torno de suas ideias sobre arte toda a constituição da trama. Entretanto, apesar de desempenhar o papel principal, Vigotski é sempre generoso na abertura do diálogo com outros personagens, sobretudo ao se tratar de elenco tão rico. Como boa obra de arte teatral, as interações humanas, o confronto de ideias se faz com muitos momentos de tensão, conflito, contradição. De forma vigotskiana, por assim dizer, são apresentados vários pontos de vista para a narrativa e, por vezes, o protagonista parece até ter saído de cena. Talvez o leitor já conheça algumas das histórias, e até discorde de certas entonações dadas às falas de certos personagens. A responsabilidade de tais ênfases é toda da pesquisadora, cujo papel na metáfora é o da diretora da montagem. Ela também é responsável pelos silêncios. Nem todas as vozes lhe foram audíveis, nem todas as canções

caberiam no espaço-tempo da tese. Porém, ao final, espera-se que o leitor compreenda que Vigotski é o grande eixo em torno de cujas ideias giram todas as histórias.

Se o objetivo desta complexa trama não reside no prazer estético, espera-se que mesmo assim o leitor possa fruir da narrativa, que esta eventualmente lhe provoque gama ampla de emoções, mobilize seus afetos, e ao fechar das cortinas, obtenha-se dela mais conhecimento.

1.2 TEXTOS E CONTEXTOS

O texto só tem vida contatando com outro texto
(contexto). Só no ponto desse contato de textos
eclode a luz que ilumina retrospectiva e
prospectivamente, iniciando dado texto no
diálogo.
(Mikhail Bakhtin, 2003).

O nome de Lev. S. Vigotski é imediatamente associado à psicologia, especialmente devido ao desenvolvimento de sua Teoria Histórico-Cultural. Seus escritos articulam conhecimentos de áreas diversas como psicologia, filosofia, sociologia, antropologia, crítica literária, estética, fisiologia, literatura, educação, epistemologia. Vigotski legou formulações preciosas acerca de questões centrais como a linguagem, o pensamento, o desenvolvimento humano, a imaginação, a criação artística, temas que transcendem as fronteiras disciplinares, concedendo caráter transdisciplinar à sua obra. Aspectos de sua teoria têm sido absorvidos, problematizados e desenvolvidos nos contextos da psicologia, da educação, da linguística, da epistemologia, das neurociências.

Desde sua “descoberta” no ocidente na década de 1980, grande atenção vem sendo dirigida aos textos produzidos após sua entrada na “psicologia institucional” (Van Der VEER; VALSINER, 2006), nos quais os princípios de sua teoria aparecem em forma latente ou madura. Esta tese, porém, alinha-se com outra vertente de estudiosos cujo interesse repousa na produção do que Rivière (1985) e Van Der Veer e Valsiner (2006) chamaram de “anos de formação” (entre os anos de 1915 a 1925), e Veresov (1999) chamou de “período de Gómel”. São os primeiros escritos de Vigotski, produzidos aproximadamente no período em que o autor estava na cidade de Gómel na Bielorrússia (onde passou a infância e para onde voltou após os estudos universitários em Moscou entre 1914 e 1917), e antes do convite para trabalhar no Instituto de

Psicologia de Moscou, em 1924. A produção desse período não tem recebido a devida consideração por parte dos pesquisadores, com algumas exceções a serem apresentadas. Uma das prováveis razões para essa negligência é o fato de que as primeiras produções teóricas de Vigotski têm seu foco na crítica literária, na psicologia da arte, na educação estética, temas diversos daqueles que o fizeram tão notório e até mesmo obrigatório como referência, como é o caso dos estudos sobre a linguagem e o desenvolvimento humano.

Muitos dos estudos dedicados a explorar os escritos iniciais de Vigotski buscam nessas produções os primórdios das ideias que ganharam mais acabamento posteriormente na Teoria Histórico-Cultural. Referências nos estudos da vida e obra de Vigotski como Van Der Veer e Valsiner (2006) assumem exatamente essa posição, e no livro em que pretendem sintetizar a totalidade de sua produção, relegam à introdução menções esparsas e superficiais às obras do “período de Gomel”. Rivière (1985) apresenta um quadro breve desses trabalhos iniciais. Kozulin (1994) é mais atento à obra primeira de Vigotski, explorando com relativa profundidade algumas conexões entre esses escritos e importantes manifestações de seu contexto histórico-cultural, como o Simbolismo e o Formalismo russos, um dos temas desenvolvidos também nesta tese. Veresov (1999), por sua vez, debruçou-se com afinco na análise minuciosa das obras do “período de Gomel”, vendo nelas “as raízes daquelas ideias que cresceriam em breve nos seus primeiros anos em Moscou”. (p.75, tradução nossa). Para Veresov, essas ideias foram “concebidas e maturadas em Gomel, mas viram a luz, foram desenvolvidas e transformadas em Moscou”. (VERESOV, 1999, p. 75, tradução nossa).

A presença da teoria de Vigotski no Brasil é marcante desde a primeira publicação de “A formação social da mente” de Vigotski, em 1984,² e muitos pesquisadores brasileiros também têm seguido a via do estudo das obras iniciais como fonte dos desdobramentos das ideias posteriores do autor. É o caso de Toassa (2011, 2013a, 2013b), Delari Jr. (2011) e Martins (2010). O leitor encontrará nesta tese algumas reflexões nesse sentido.

² “A formação social da mente” é uma publicação traduzida do inglês de uma coletânea organizada pelo pesquisador Michael Cole, que havia estudado diretamente com A. Luria na Rússia e elaborou essa coletânea a partir da obra “Instrumento e signo”, cuja data de conclusão por Vigotski é incerta, talvez 1930. (DELARI Jr, 2010). Essa obra foi fundamental para a “descoberta” de Vigotski fora da Rússia.

Entretanto, o foco principal desta tese converge para aqueles estudos que viram na produção inicial de Vigotski uma importância em si mesma, não somente como embriões de suas concepções posteriores. A abordagem que mais interessa aqui é aquela que reconhece nos escritos iniciais de Vigotski primeiramente a relevância por desenvolverem exatamente os temas aos quais o autor se propôs: crítica literária, psicologia da arte, educação estética, criação, imaginação, recepção artísticas. Além disso, busca-se enfatizar nessas ideias sua potência para refletir sobre a arte de sua época e da atualidade. Nesse sentido, destacam-se os escritos de Barroco; Superti (2014); Zanella; Zonta; Maheirie (2013); Smagorinsky (2011); Barros; Camargo; Rosa (2011); Munhoz; Zanella (2008), Zanella (2007a); Lindqvist (2003) e Japiassu (1999).

Apesar dos precedentes citados, esta tese busca explorar mais profundamente a lacuna referente ao diálogo entre os escritos iniciais de Vigotski e as artes russas de seu tempo. Vigotski foi contemporâneo ao período conhecido como “Era de Prata”, seguidamente enfatizado como influente na construção de sua teoria (Van Der VEER; VALSINER, 2006; VERESOV, 2005). Veresov (1999) afirma que a filosofia da “Era de Prata” russa foi a base por onde Vigotski começou.

A “Era de Prata” foi um “fenômeno sociocultural multifacetado” (RYLKOWA, 2007, p.6, tradução nossa), compreendendo a produção artística em diversas linguagens como literatura, pintura, arquitetura, música, dança, cinema, alta-costura e design de interiores, entre aproximadamente 1890 e 1917, num ambiente social caracterizado por uma crise de poder e atmosfera turbulenta, pelo clamor por mudanças radicais e a caminho de uma nova ordem social. (BOWLT, 2007). Compôs-se de inúmeras tendências, embora os estudiosos de Vigotski enfatizem apenas a produção literária, especialmente os simbolistas.

A relação de Vigotski com a literatura é das mais estreitas. Sua produção acadêmica mais relevante foi iniciada no campo da crítica literária. Seu interesse sobre arte, em especial literatura e teatro são recorrentemente demonstrados em seus escritos e afirmados por seus biógrafos e comentadores. (DOBKIN, 1982; LEVITIN, 1982; KOZULIN, 1994; BLANCK, 1996; VIGODSKAYA; LIFANOVA, 1999; Van Der VEER; VALSINER, 2006; Van Der VEER, 2007).

Muitas são as referências literárias nos escritos de Vigotski sobre arte (VIGOTSKI, 1998, 1999, 2001, 2009b), especialmente de escritores e poetas russos. Entretanto, não são tão frequentes as referências sobre artes visuais. Muitas podem ser as razões para essa ausência relativa. Vigotski foi descrito muitas vezes como um literato (DOBKIN, 1982;

BLANCK, 1996; Van Der VEER, 2007; KOZULIN, 1994), com uma afinidade maior com a poesia e a prosa. (Van Der VEER, 2007). Valsiner (2010) afirmou que o autor teria mesmo um “desinteresse” pelas imagens visuais, por sua natureza “centrada no discurso” e que para ele as imagens visuais só fariam sentido após falar-se delas. Kozulin (2010) declarou que Vigotski era um “homem de literatura” no sentido de que “toda sua experiência era ‘filtrada’ por meio de palavras”. Contudo, para esse importante biógrafo de Vigotski, ele não seria em absoluto desinteressado pelas artes visuais.

A importância da literatura na cultura russa é reiteradamente enfatizada por seus estudiosos. Bowlt e Matich sublinham o “caráter logocêntrico da cultura russa”. (1996, p. 9, tradução nossa). No período czarista, a literatura serviu como “válvula de escape” para apresentar ou sugerir assuntos proibidos e sua “densidade ideológica” deve-se ao fato de que:

A literatura russa não é um adorno ou acessório da existência cotidiana; é a única forma na qual os russos podem ver discutidos os verdadeiros problemas com os quais se preocupam e que seus governantes sempre acharam melhor que eles ignorassem. (FRANK, 1992, p. 62).

Num exame atento da arte da “Era de Prata”, assim como da vanguarda russa, verifica-se grande interface entre as linguagens artísticas. Um dos conceitos levados a cabo no período é o de “síntese das artes”, no qual os limites entre as linguagens artísticas tornaram-se imprecisos. Muitas manifestações artísticas foram apresentadas a partir deste conceito, em revistas de artes ricamente ilustradas, como as simbolistas “Mundo da Arte” e “Velocino de Ouro”;³ em publicações vanguardistas;⁴ nos Balés Russos;⁵ assim como no teatro.⁶ Portanto, muitas manifestações artísticas da época de Vigotski não poderiam ser classificadas apenas como literárias, mas como verdadeiras confluências

³ Ver capítulo 5, “Vigotski, Formalismo e Futurismo russos”.

⁴ Ver capítulo 5, “Vigotski, Formalismo e Futurismo russos”.

⁵ Companhia dirigida por Sergei Diaghilev, caracterizada por grande inovação formal em verdadeira “síntese das artes” com a colaboração da vanguarda das artes visuais na elaboração dos cenários e figurinos (Larionov, Gontcharova), música (Stravinsky), dança (Nijinsky), em montagens fora da Rússia, como Paris, Londres, Montecarlo.

⁶ Ver capítulo 6, “Vigotski e Maiakóvski: vida, criação e recepção”.

entre várias expressões artísticas.

De fato, quando os estudiosos estabelecem a relação entre Vigotski e a “Era de Prata”, fazem-no sobretudo com relação à literatura (mais especificamente o Simbolismo), ignorando toda a rica produção nas outras linguagens artísticas. Esse é outro aspecto para o qual esta tese pretende contribuir, pois, nesse sentido, nem a “Era de Prata” tem sido suficientemente explorada.⁷ Além disso, toda a produção da vanguarda russa é ausente dos estudos sobre Vigotski, fato espantoso pois há referências diretas em seus escritos, como é o caso do Futurismo russo.⁸

Marcadé (2007) esclarece que “vanguarda”, no contexto russo, era sinônimo de arte “de esquerda”, significando simplesmente uma arte progressista, de “ideias avançadas”, que rompia com o passado. A conotação política para a qualificação “de esquerda” só viria após a revolução de 1917. O termo vanguarda, de origem bélica, foi usado no campo artístico pelos artistas recusados no Júri do Salão de 1863, na França, um grito de guerra para aqueles que “romperam com a arte de Salão e experimentavam na arte a resistência contra as convenções acadêmicas”. (BELTING, 2012, p.237). Para Marcadé (2007), o primeiro movimento de vanguarda da arte russa foi o Futurismo.

A falta de análises mais minuciosas dos diálogos entre Vigotski e a arte de seu tempo pode levar a críticas como a empreendida por Smagorinsky (2011), ao enfatizar o eurocentrismo e os limites culturais de sua perspectiva. Smagorinsky afirma: “Vigotski, então, apesar de capaz de considerar os elementos culturais-históricos no desenvolvimento humano, estava também limitado por esses fatores em suas generalizações sobre a humanidade baseadas em sua perspectiva cultural”. (2011, p. 324, tradução nossa). Sua origem como judeu educado nos valores das tradições iluminista e romântica levaram-no a princípios estéticos emoldurados por referências canônicas em arte.⁹ Entretanto, esta tese busca demonstrar que é possível encontrar indícios reveladores da influência da arte de vanguarda - e, portanto, não canônica - nas ideias estéticas de Vigotski.

⁷ Veresov afirmou “Podemos encontrar um monte de livros e artigos apresentando Vigotski como um psicólogo soviético, mas ainda é muito difícil encontrar trabalhos sobre Vigotski como um filho da ‘Era de Prata da Cultura Russa’”. (1999, p. 66, tradução nossa).

⁸ Ver capítulo 5, “Vigotski, Formalismo e Futurismo russos”.

⁹ Smagorinsky (2011) refere-se aqui à preferência de Vigotski a obras como “Hamlet”, de Shakespeare.

O relativo desconhecimento da arte russa no contexto ocidental é um provável fator para a sistemática negligência da produção científica relacionando Vigotski e as artes russas de sua época. O poeta brasileiro – e tradutor da língua russa – Décio Pignatari afirmou “sabemos pouco, muito pouco, da história da Rússia e de sua cultura”. (2005, p. 27). O interesse tem sido pontual e restrito, provavelmente pela barreira linguística, e, por muito tempo, pela barreira ideológica e dificuldade de pesquisadores ocidentais obterem acesso às fontes primárias e secundárias de pesquisa. Entretanto, com o fim da União Soviética a partir de 1990, os acessos vêm sendo gradualmente facilitados e a historiografia russa e não-russa sobre o tema têm ganhado novo fôlego, motivado também pelo crescimento do mercado da arte russa.¹⁰

A historiadora da arte russa Ievguénia Petrova, em artigo na única publicação mais abrangente sobre arte russa no Brasil, o catálogo da exposição “500 anos de Arte Russa”, ocorrida em 2002 em São Paulo, declarou: “a riquíssima história da arte russa é, infelizmente, quase desconhecida no Brasil”. (2002, p. 45). A arte russa aparece nas publicações brasileiras como capítulos sobre a arte moderna, em geral referentes a artistas como Marc Chagall, Vassili Kandinsky, Kazimir Malevich, e, em especial os construtivistas Vladímir Tátlin, Aleksandr Rodchenko, El Lissitzky, Naum Gabo, em parte devido à forte influência desses artistas na arte brasileira, especialmente no Concretismo e no Neoconcretismo brasileiro.

Dentre as publicações brasileiras, estão ausentes obras fundamentais como o já clássico de Camilla Gray “*The Russian Experiment in Art 1863-1922*”, publicado pela primeira vez em Londres em 1962, além de obras de toda uma diligente geração de historiadores ocidentais que se debruçaram sobre o tema desde a época do difícil acesso aos arquivos russos antes do fim da União Soviética, como Charlotte Douglas, John E. Bowlt, Christina Lodder, John Milner, Jean-Claude Marcadé. A historiografia russa, a partir do fim da década de 1970, nos estudos de Sélim O. Khan Magomedov; Evgenii Kovtun, Dimitri Sarabianov, iniciou um processo de afastamento da estética

¹⁰ Em 2007, as duas principais casas de leilão de arte do mundo, a Christie’s International e a Sotheby’s, totalizaram 324,9 milhões de dólares em vendas de arte russa. (VAROLI, s/d). Embora um fator determinante para o crescimento do consumo de arte russa tenha razões locais, com o surgimento de uma nova elite russa ávida por bens luxuosos, esse fator de mercado amplia o interesse na arte russa também no ocidente. Ambas as casas de leilão tem especialistas em arte russa em seus quadros funcionais.

stalinista que implicava em rejeição às manifestações russas do *fin-de-siècle* e de vanguarda, resgatando essas manifestações ignoradas oficialmente pela imposição do Realismo Socialista.¹¹ Esses autores e outros historiadores de nova geração, como Aleksandr Lavrentiev (neto de Rodchenko e Stepanova), Aleksandra Shatskikh, Maria Gough, Christina Kiaer, Maria Mileeva, Natalia Murray, são as bases para a abordagem da história da arte russa nessa tese.

Esta pesquisa, portanto, visa contribuir para o preenchimento de uma lacuna sobre as relações entre o pensamento de Vigotski sobre arte e as manifestações artísticas russas de seu tempo, respondendo em parte à questão levantada por Van Der Veer e Valsiner: “Como a teoria psicológica de Vygotsky emergiu do contexto de sua relação com o mundo artístico de sua época?” (2006, p. 31). Zanella (2014) procurou responder essa questão, apresentando também a psicologia russa da época e a relação com o conceito de “Zona de Desenvolvimento Proximal”. Nesta tese, não se pretende oferecer respostas fechadas para essa questão. Ademais, como afirmou Kozulin (1994), Vigotski não legou “respostas acabadas a enigmas científicos”, mas transformou o que pareciam ser respostas a esses enigmas em “questões novas e mais profundas”. (p. 14, tradução nossa). Buscou-se nesse estudo fornecer o máximo possível de dados primários para que o próprio leitor promova novas relações e, a partir delas, formule novas perguntas.

O interesse pessoal na pesquisa adveio da inquietação com a frequente associação feita por pesquisadores entre Vigotski e a “Era de Prata”. Ao estudar esse tópico, a pesquisadora descobriu a riquíssima e pouco conhecida produção da arte russa. O interesse transformou-se em paixão intensa, que levou à submissão do projeto de doutorado sobre o tema.

A abordagem de caráter histórico dessa tese busca evidenciar a potencialidade dos escritos de Vigotski para pensar a arte de seu tempo, mas também para analisar a produção artística contemporânea. A apreciação da obra de Vigotski é cornucópia, seus escritos fornecem muitas possibilidades de reflexão a cada leitura, de forma semelhante à arte russa da qual ele foi contemporâneo.

1.3 INDICAÇÕES DE UM CAMINHO

O percurso metodológico de construção desta tese foi transdisciplinar, com métodos baseados especialmente em Vigotski e em

¹¹ Sobre a historiografia da arte russa ver Bowlt (1979, 1982).

Mikhail Bakhtin, assim como recursos advindos da História da Arte e da Antropologia. Refletem a inspiração vigotskiana de cruzar fronteiras dos campos de conhecimento e a formação transdisciplinar da autora.¹²

Para responder à questão sobre as relações entre os conceitos e ideias estéticas de Vigotski e as artes na Rússia de sua época, foram analisados somente os escritos de Vigotski sobre arte associados ao “período de Gomel”, ou seja, aquelas obras que teriam sido concebidas antes de 1924, ainda que muitas vezes concluídas quando o autor já estava em Moscou.¹³ Compõem o conjunto de textos analisados, cinco obras, a saber: “A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca” (1999), cuja primeira versão foi escrita em 1915, e a segunda versão data de 1916; sendo sua primeira publicação datada de 1968. “A educação estética” (2001) é parte da obra “Psicologia Pedagógica”, foi escrita em 1924 e publicada pela primeira vez em 1926. “Psicologia da arte”, que foi a tese de doutorado de Vigotski, foi concluída em 1925 e publicada em 1965. A obra “Imaginação e criação na infância” (2009b), cuja produção e publicação datam de 1930, extrapola o “período de Gomel” mas a temática artística justifica sua inclusão na análise. Foram utilizadas as traduções para o português realizadas diretamente do russo, sendo as três primeiras obras traduzidas por Paulo Bezerra e a última por Zoia Prestes.¹⁴

A abordagem histórica filia-se aos pressupostos metodológicos preconizados pelo próprio Vigotski. Scribner (1985) enfatiza a análise histórica como elemento chave para o sistema teórico de Vigotski, sendo para ele “a essência da abordagem dialética”. (p. 120, tradução nossa). Considerar os fatos históricos e sociais da época permite observar não somente as relações possíveis entre esse contexto e as artes do período, mas captar-lhes o movimento, acompanhar seu devir, como preconizava Vigotski em termos metodológicos. (ZANELLA et al, 2007). Um procedimento semelhante foi realizado pela pesquisadora Deborah Haynes (2008) ao apresentar o meio histórico e intelectual de Mikhail

¹² Minha graduação foi em Educação Artística, habilitação em Artes Plásticas; Especialização em Estudos Culturais; Mestrado em Antropologia Social; M.A. em História da Arte e agora, o Doutorado em Psicologia.

¹³ Importante ressaltar que ainda não foram publicadas as obras completas de Vigotski, que incluem, por exemplo, as críticas literárias que realizou para periódicos de Gomel antes da partida para Moscou em 1924.

¹⁴ A questão da tradução das obras de Vigotski é problematizada principalmente por Zoia Prestes. Ver Prestes; Tunes (2012).

Bakhtin (1895-1975), enfatizando especialmente as manifestações artísticas de sua época, que coincidem com as de Vigotski.

Muitos estudiosos expressam fidelidade metodológica a Vigotski apresentando seu contexto histórico, e vale a ressalva feita por Davydov; Zinchenko (1994):

Se descrevemos seu histórico cultural, certamente não é para sugerir que ele, simplesmente, tomou emprestadas várias ideias de predecessores e contemporâneos seus, embora isso também tenha acontecido. Em ciência, não pode ser de outra maneira. Mas importante para nós é que o leitor sinta o espírito da época, a atmosfera de investigação daquela época [...]. (p. 154).

De fato, Vigotski não só “tomou emprestado” ideias que compunham o “espírito da época”, mas após análise exaustiva de seus interlocutores, atingiu uma “criativa fusão e desenvolvimento” dessas ideias e concepções. (DANIELS, 2002, p. 2). Relacionar os escritos de Vigotski com seu contexto é, também, reconhecer “a influência da realidade extratextual sobre a formação da visão artística e do pensamento artístico do escritor (e de outros criadores de cultura)”. (BAKHTIN, 2003, p. 402); é, ainda, atestar que “a obra [no caso, de Vigotski] é integrada também pelo seu necessário contexto extratextual”. (2003, p. 406).

Um pressuposto fundamental para esta tese é o conceito de dialogia de Bakhtin. A epígrafe que abre a tese sintetiza de maneira poética a direção central dessa pesquisa. E se a perspectiva histórica de Vigotski advém da dialética, busca-se avançar com Bakhtin, para quem “a dialética nasceu do diálogo para retornar ao diálogo em um nível superior”. (2003, p. 401). Procura-se nesse estudo sobre Vigotski não só apresenta-lo em seu contexto, mas afirmar a “índole dialógica desse correlacionamento”. (BAKHTIN, 2003, p. 400). A relação entre Vigotski e as manifestações artísticas de seu tempo - romances, poemas, pinturas, fotomontagens, elementos de design, publicidade, teatro-, objetivaram-se em textos em contato com outros textos, e o escopo desta tese é lançar luz justamente a este diálogo.

Os estudiosos de Vigotski enfatizam a influência da literatura em sua obra, destaque corroborado pela inserção sistemática de referências literárias em seus escritos (mesmo aqueles que não tratavam da crítica literária propriamente dita). Porém, o intuito desta tese amplia o diálogo

para outras linguagens artísticas. Buscam-se as referências diretas feitas por Vigotski, como, por exemplo, o debate com as ideias de Tolstói, mas também aquelas indiretas, invisíveis, como recomendou o autor:

[...] a ciência estuda não só o dado imediato e reconhecível, mas também toda uma série de fatos e fenômenos que podem ser estudados de forma indireta, através de vestígios, análise, reconstituição, e com auxílio de material que não só difere inteiramente do objeto de estudo como, amiúde, é notoriamente falso e incorreto em si mesmo. (VIGOTSKI, 1998, p. 82).

Ao considerar Vigotski como “personalidade na cultura” (VERESOV, 1999, p. 66, tradução nossa), buscou-se cotejar seus escritos – em busca de “vestígios” - com as ideias estéticas de sua época, à procura de possíveis ressonâncias entre ambos. Vigotski explica mais demoradamente esse procedimento metodológico:

[...] a valorização cotidiana de um fenômeno e seu valor de conhecimento científico nem sempre coincidem de maneira direta ou imediata e, mais ainda, não podem coincidir se tal fenômeno é estudado como prova indireta, como mínima demonstração material, como marca ou sintoma de algum processo ou acontecimento grande e importante que se reconstrói ou se desvela graças a investigação e ao estudo, a análise e interpretação de seus fragmentos ou resíduos, que se convertem em um meio valioso de conhecimento científico. O zoólogo, com o resíduo insignificante de um osso animal fóssil, reconstrói seu esqueleto e, inclusive, seu modo de viver. Uma moeda antiga, que carece de todo valor real a princípio permite ao arqueólogo conhecer um complexo problema histórico. O historiador, que decifra um hieróglifo desenhado em uma pedra, penetra nas profundidades dos séculos desaparecidos. O médico estabelece o diagnóstico da enfermidade com base em uns poucos sintomas. Somente nestes últimos anos a psicologia vem superando o temor diante da valorização cotidiana dos fenômenos e aprende por minúcias insignificantes – resíduos dos

fenômenos como dizia Freud, que pedia maior atenção para a psicologia da vida cotidiana – a descobrir com frequência importantes documentos psicológicos. (1995b, p. 64).

Do exame detalhado dos textos de Vigotski surgiram “minúcias insignificantes” com ricos desdobramentos, como a breve crítica que o autor faz a Maiakóvski; uma referência bibliográfica que dirige a atenção para um manifesto Futurista; a riqueza dos movimentos de aproximação e afastamento entre Vigotski e Tolstói; a semelhança entre expressões usadas por Vigotski e críticos de arte; a analogia entre uma anotação em seu diário e a teoria formulada posteriormente. Esses foram alguns dos resíduos mínimos que, sob escrutínio cuidadoso, permitiram formular correspondências profícuas.

A colaboração entre artes visuais e psicologia que permeia esta tese permitiria utilizar as categorias de “unidade” e “pluralidade” para pensar o estilo de escrita de Vigotski. Essas categorias foram identificadas pelo historiador da arte suíço Heinrich Wölfflin (2006) ao analisar os aspectos formais de algumas obras de arte europeias renascentistas e barrocas.¹⁵ As duas noções poderiam ser assim resumidas: na pluralidade, as várias formas são organizadas harmonicamente num conjunto – personagens de uma cena bíblica, por exemplo – e mantêm a sua autonomia; enquanto na unidade, as partes se subordinam a uma unidade absoluta, deixando de ser independentes. Na vanguarda russa, um exemplo esclarecedor de pluralidade também pode ser encontrado na obra de Kandinsky, “Composição VII” (1913), que abre essa introdução. (Fig. 1, p. 27).

Sugere-se a aplicação da categoria da pluralidade à maioria das obras de Vigotski analisadas nessa tese. A pluralidade é característica notória nos escritos de Vigotski, com suas inumeráveis relações e citações, apresentadas de forma labiríntica mesmo para leitores familiarizados com sua teoria. Smagorinsky (2011) destacou a dificuldade enfrentada pelo leitor de Vigotski, uma vez que, para “criar espaço para suas próprias ideias revolucionárias”, ele precisava primeiramente expor¹⁶ e refutar “em detalhes excruciantes”, as ideias daqueles que ele buscava contestar. As obras de base para a tese foram

¹⁵ O historiador da arte suíço foi influente no estudo da História da Arte na Rússia. Ver capítulo 5, “Vigotski, Formalismo e Futurismo russos”.

¹⁶ No original, “*unpack*”, desempacotar, sentido que funciona bem na língua inglesa mas causa estranhamento em português.

consultadas inúmeras vezes, e, a cada nova leitura, emergiam aspectos não percebidos nas leituras anteriores. A tese espelha essa qualidade de pluralidade dos escritos de Vigotski.

A História da Arte teve papel fundamental nesta tese, alinhando-se à vertente da chamada “Nova História da Arte”, mais especificamente as perspectivas de T.J. Clark e Svetlana Alpers, as quais realizam uma aproximação com a história social, a antropologia, a sociologia, a economia, e dão particular ênfase na investigação de fatores sociopolíticos expressos na obra de arte. Clark (1999), em seu estudo sobre Gustave Courbet e a Revolução de 1848, defende a noção de que a pintura moderna é uma expressão das condições sociopolíticas da vida moderna. O autor enfatiza o sentido e a intenção políticos da pintura francesa desse período, “encorajada, reprimida, odiada e temida com base nessa suposição”. (1999, p. 9, tradução nossa). A investigação de Clark sobre Courbet intentava reconstruir as condições nas quais a arte era uma parte “disputada” e “efetiva” do processo histórico. (1999, p. 10, tradução nossa). Para tanto, o autor afastou-se de uma noção das obras de arte como reflexos das ideologias, relações sociais ou história; tampouco interessava-lhe a ideia de história como pano-de-fundo da obra de arte, ou, ainda, da história transmitida ao artista por uma via fixa.

A escolha dessa abordagem historiográfica deveu-se não somente ao fator de identificação com a formação antropológica da autora – e a crença da necessidade de considerar o ponto de vista das ciências sociais nos estudos da arte-, mas igualmente devido à evidente analogia entre as manifestações artísticas da Rússia na época de Vigotski e o objeto de Clark: um contexto de transformação social, manifestações artísticas com declarada intenção política e ideológica, mudanças nas condições de produção e recepção artísticas, intensos conflitos no mundo artístico.¹⁷ O estudo de Alpers (2010) sobre Rembrandt, apesar de não ser citado diretamente, desempenha o papel de estudo exemplar, modelo ideal e inspiração para a aproximação com a História da Arte nesta tese.¹⁸

¹⁷ O conceito de “mundo artístico”, cunhado pelo crítico de arte e filósofo norte-americano Arthur Danto (1964), compreende um conjunto de instituições que ligam as obras de arte a um público num ambiente social, histórico e econômico.

¹⁸ O estudo de Alpers (2010) orchestra de modo abrangente: os temas desenvolvidos por Rembrandt; a tradição iconográfica local e as rupturas com essa tradição; as estratégias de criação do nome e da assinatura do artista; seu

A análise visual das imagens, mesmo lançando mão da orientação formalista (WÖLFFLIN, 2006) e de filiação gestáltica (ARNHEIM, 1989; OSTROWER, 1989), jamais perde de vista a atenção ao contexto histórico-social, em coerência com as referências historiográficas citadas e à própria teoria de Vigotski, que afirmou que o método “é, ao mesmo tempo, premissa e produto, ferramenta e resultado da investigação”. (1995b, p. 47).

O marco cronológico para a investigação das manifestações artísticas russas a serem associadas com a obra de Vigotski compreende o período da “Era de Prata”, aproximadamente de 1890 a 1917; e mais o período que vai da Revolução de Outubro de 1917 até 1934, ano da morte de Vigotski e da instituição do Realismo Socialista como único método da arte na União Soviética.¹⁹ As fontes foram publicações impressas e digitais sobre a arte russa (história da arte, cultura, crítica, estética), especialmente concernentes ao marco cronológico da tese. Eventualmente, as referências extrapolaram o período estabelecido, com o intuito de esclarecer os fenômenos examinados e os conceitos desenvolvidos.

Buscou-se privilegiar as fontes literárias traduzidas diretamente do russo, assim como foi considerado primordial apresentar o máximo de dados primários para possibilitar uma apreciação mais direta pelo leitor. Quanto à transcrição das obras poéticas, fez-se o possível para conservá-las na íntegra. Entretanto, especialmente nos poemas muito longos, optou-se por segmentá-los para manter a fluidez do texto.

Os critérios para escolha das imagens para análise foram sua relevância para o argumento, e, na medida do possível, o contato direto da pesquisadora com as obras escolhidas especialmente nas viagens de campo e estágio doutoral.

A formação antropológica da pesquisadora contribuiu para o método de constituição desta tese, que incluiu um mergulho na cultura russa, através da leitura do maior número possível de obras literárias, com o intuito de aproximar-se dos referenciais que nutriram Vigotski. Essa imersão restringiu-se às publicações nas línguas portuguesa, inglesa, francesa e espanhola. A língua russa foi sem dúvida um limite a

processo de criação, inovações e marcas pessoais; as relações de Rembrandt com sua família, discípulos, pares, compradores; seus métodos de ensino; as condições sociais para seu desenvolvimento, inclusive aquelas que ele mesmo criou; o diálogo estabelecido pela historiadora com outros artistas como Manet, Mondrian.

¹⁹ Ver capítulo 2, “Vigotski e seu contexto histórico-cultural”.

ser considerado, embora a pesquisadora tenha se dedicado ao estudo da língua russa por quase dois anos.

Duas viagens breves à Rússia, rápidas inserções de campo, permitiram o acesso aos incríveis museus Galeria Tretyakov, em Moscou, Museu Russo e Museu Hermitage em São Petersburgo. Fora da Rússia, foram realizadas visitas ao Museu Stedelijk, em Amsterdam, que possui importante acervo de obras da vanguarda russa, especialmente de Kazimir Malevich.

O estágio doutoral no *The Courtauld Institute of Art* em Londres, no período de setembro de 2013 a julho de 2014, permitiu acesso a inúmeras fontes bibliográficas específicas sobre arte russa, assim como a valiosa orientação de especialistas na arte moderna russa, como o professor John Milner e a Dra. Maria Mileeva coordenadores da linha de pesquisa “Contextos e contatos da arte russa c. 1915-1945” e orientadores diretos dessa pesquisadora durante o estágio e M.A. em História da Arte.²⁰ A experiência em Londres incluiu seminários com a presença de eminentes estudiosos da história da arte russa como John Bowlton, David Elliot, Rosalind Blakesley, Charlotte Douglas, Christina Lodder, Oleg Tarasov, Aleksandr Lavrentiev.

1.4 TECIDO DA TESE

Os capítulos da tese compõem um tecido no qual os escritos de Vigotski são a urdidura, os eixos paralelos que dirigem as temáticas abordadas, e as obras em poesia, prosa, crítica, pintura, escultura, teatro, seriam os fios coloridos em tramas que configuram alguns dos principais objetos de estudo de Vigotski com relação à arte: os processos de criação e recepção artística, a educação estética, as associações entre as linguagens artísticas, a ligação da arte com seu tempo, as relações entre arte e vida.

A tese desenvolve-se em seis capítulos. O capítulo “Vigotski e seu contexto histórico-cultural”, apresenta um panorama dos acontecimentos que marcaram o período entre o fim do século XIX e meados do século XX na Rússia (a partir de 1922, União Soviética), compreendendo o tempo de vida de Vigotski (1896-1934) e a passagem da Rússia czarista para a construção do Estado Soviético. Busca-se demonstrar as drásticas transformações ocorridas nesse intervalo de

²⁰ Um dos resultados desses estudos foi a dissertação “Kazimir Malevich’s Charts: ‘Image-Thinking’ as a Pedagogical Tool of an Artist-Teacher”, desenvolvida em 2014.

tempo, consideração fundamental para compreender as manifestações artísticas e a própria teoria de Vigotski. O capítulo serve de base contextual para todas as demais seções da tese.

O capítulo “O trágico em Vigotski e Filonov”, debruça-se sobre o primeiro escrito científico de fôlego de Vigotski, “Hamlet, o príncipe da Dinamarca” (1999). Analisa-se aqui a noção particular de catarse de Vigotski, e, em seguida, propõe-se uma aproximação entre a noção de trágico na obra desse autor e as pinturas e escritos de seu contemporâneo Pavel Filonov (1883-1941), pintor, poeta e teórico das artes.

O capítulo “Vigotski e o tema da arte e vida no Realismo e Simbolismo russos”, concentra-se na análise do último capítulo da obra “Psicologia da Arte” (1998) de Vigotski, cujo tema central é a relação “arte e vida”. Seguindo os interlocutores diretos de Vigotski nesse escrito, amplia-se sua discussão com Lev Tolstói (1828-1910) e vários expoentes da vertente realista na literatura, na crítica literária e nas artes visuais; em seguida, são exploradas as maneiras como escritores e críticos de arte ligados ao Simbolismo russo encararam a questão. Estende-se o marco cronológico para exercitar a reflexão sobre arte e vida em produções artísticas contemporâneas, sob a luz de Vigotski e os tópicos levantadas por realistas e simbolistas de sua época.

O capítulo “Vigotski, Formalismo e Futurismo russos”, busca expandir a discussão de Vigotski sobre o Formalismo russo. Entretanto, é dado particular acento ao Futurismo russo, especialmente nas fecundas colaborações entre as linguagens artísticas; assim como na tendência primitivista de alguns expoentes da vanguarda russa. O interesse pelos desenhos infantis por parte de alguns desses artistas é cotejado com os escritos de Vigotski na obra “Imaginação e criação na infância” (2009b).

O capítulo “Vigotski e Maiakóvski: vida, criação e recepção artísticas”, desenvolve-se a partir de uma crítica que Vigotski faz ao poeta russo Vladímir Maiakóvski (1893-1930). Examina-se o papel da crítica em Vigotski, seja em seu desempenho como crítico literário em Gomel, seja em seus escritos sobre o tema em “A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca” (1999) e em “Psicologia da arte” (1998). Examinam-se dois tópicos centrais das ideias estéticas de Vigotski: o processo de criação, pensado nessa tese à luz de três casos de coletivos de arte nos quais havia uma perspectiva de criação coletiva; a questão da recepção artística, da participação ativa do espectador na visão de Vigotski e como essa perspectiva tomou forma no teatro e na poesia de Maiakóvski. Fecha-se o capítulo com um retorno ao tema da relação arte e vida na vanguarda russa.

O último capítulo, “Vigotski e o ensino de arte”, apresenta uma descrição das principais instituições de ensino de arte na Rússia, desde a Academia Imperial de Belas Artes de São Petersburgo, até a completa reformulação da educação e arte após a Revolução de Outubro de 1917 e a criação de uma série de escolas de arte dirigidas pelos principais membros da vanguarda russa. Destaca-se o engajamento de Vigotski nesse processo de reconstituição da educação e sua particular – e atual – perspectiva sobre o ensino da arte desenvolvida em “A educação estética”, capítulo da obra “Psicologia Pedagógica” (2001) dirigida a professores.

2 VIGOTSKI E SEU CONTEXTO HISTÓRICO E CULTURAL

Para melhor compreender Vigotski e sua obra, faz-se necessário conhecer também o contexto histórico em que viveu, descrever esse “substrato sócio-cultural” pleno de transformações profundas e que configuraram as condições de possibilidade para a emergência de sua obra. Vigotski testemunhou um período de “tremenda convulsão social” (DANIELS, 2002, p. 29), apresentado aqui em forma de panorama.²¹

O marco cronológico estudado compreende o intervalo de meados do séc. XIX a década de 1930, o que inclui o período de vida de Vigotski, nascido em 1896 e morto em 1934. Para compreender a sucessão dos fatos, eventualmente retorna-se um pouco mais no tempo para compreender o surgimento de determinados eventos, como o regime servil.

Neste capítulo, os dados históricos são articulados com referências artísticas. Reproduções de obras de arte visuais de artistas russos são inseridas de forma a realizar um diálogo entre texto escrito e imagens, as quais aparecem não somente como meras ilustrações do texto, mas como uma espécie de narrativa visual.

Pela própria identificação de Vigotski com a literatura, são várias as referências literárias. Vigotski alertou sobre uma perspectiva que pensasse a literatura como reflexo da realidade:

Antes de mais nada, a organização social estudada segundo os modelos literários é sempre assimilada em formas falsas e deturpadas: a obra de arte nunca reflete a realidade em toda a sua plenitude e verdade real mas é um produto sumamente complexo da elaboração dos elementos da realidade, de incorporação a essa realidade de uma série de elementos inteiramente estranhos a ela. (VIGOTSKI, 2001, p. 329).

Considerando seriamente essa ressalva, contudo, compreende-se igualmente que as produções literárias remetem à dimensão do vivido e aproximam o leitor das principais questões da época.

²¹ A síntese dos acontecimentos históricos da Rússia do período estudado baseou-se em Carr (1981); Pipes (1995); Figes (1999, 2002, 2010, 2014); Freeze (2000); Reis Filho (2003); Ferro (2007); Tragtenberg (2007), Fitzpatrick (2008).

O motivo da escolha das obras comentadas neste e os próximos capítulos deveu-se principalmente àquelas as quais a pesquisadora teve acesso. Assim como Vigotski ignorou grande parte da crítica literária para produzir seu estudo sobre “A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca” (1999), para a elaboração deste capítulo foi ignorada a vasta produção da crítica sobre a literatura russa, salvo raras exceções, especialmente aquelas nas quais o contexto histórico do escritor foi focalizado. O foco deste capítulo, portanto, é o exercício dialógico entre literatura, artes visuais e história para a compreensão dos acontecimentos históricos imediatamente anteriores e contemporâneos a Vigotski.

2.1 A RÚSSIA TZARISTA E SUA ESTRUTURA SOCIAL

A Rússia Imperial do final do século XIX contava com território de proporções gigantescas (22,3 milhões de quilômetros quadrados), com grande diversidade de paisagens, climas e culturas. O território extenso não garantia proporcional produtividade agrícola e o crescente aumento populacional agravava a desigualdade social. O primeiro censo geral do império russo foi realizado em 1897, um ano após o nascimento de Vigotski. Os dados coletados revelam a distribuição da população em termos de divisão social: 0,5% classe governante (tzar, corte e governo); 12% classe alta (nobreza, clero, militares); 1,5% classe comercial (mercadores, empresários, financistas); 4% classe trabalhadora (trabalhadores de fábricas, pequenos comerciantes); 82% camponeses.

Tragtenberg (2007) apresenta a estratificação social russa durante o período czarista da seguinte forma: nobres, cujo direito era hereditário ou que ascendiam por virtudes pessoais; burgueses, que compreendiam cidadãos notáveis, mercadores, comerciantes e artesãos; clero; camponeses, que tanto podiam servir diretamente ao Estado ou trabalhar como servos dos proprietários de terras. Desde o governo de Pedro, “o grande” (r.1689-1725), o Estado cobrava um imposto individual pago pelos camponeses homens e do qual as classes privilegiadas (nobreza, alta classe média e o clero) estavam isentas.²² A organização política e social do império era sustentada pela burocracia civil, polícia política, forças armadas e Igreja Ortodoxa,²³ as quais eram dirigidas pela figura

²² O tributo foi abolido somente em 1866.

²³ Apesar da origem bizantina, desde 1721 com a criação do Santo Sínodo por Pedro, “o grande”, a Igreja Ortodoxa russa foi administrada sob supervisão do Estado, convertendo-a em “peça da máquina do Estado”. (TRAGTENBERG,

autocrática do czar. Ao longo dos séculos XIX e XX, todos esses elementos sociais foram profundamente modificados ou mesmo corroídos.

Em 1856 a Rússia saiu fracassada de um conflito de três anos contra o Império Turco-Otomano, a Guerra da Crimeia.²⁴ Essa derrota amarga para os interesses imperialistas do regime czarista foi atribuída justamente ao seu sistema social anacrônico e retrógrado, o que impulsionou as mudanças empreendidas pelo czar Alexandre II (r.1855-1881). O evidente atraso quanto ao processo de modernização na Rússia na primeira metade do século XIX em relação às potências europeias, além de uma administração extremamente repressiva, contribuíram igualmente para o desgaste desse governo.

Parte da mudança estrutural ocorrida na Rússia no século XIX deveu-se à abolição do regime servil em 1861.²⁵ O estabelecimento da servidão na Rússia resultou de um processo gradual, culminado no século XVI, quando uma série de editos passou a restringir a mobilidade territorial dos servos. Na contramão do processo europeu, onde o sistema feudal estava sendo liquidado e os servos estavam se tornando arrendatários, na Rússia, os arrendatários estavam se tornando servos. A aristocracia da época entendeu que a servidão seria a “melhor” forma para lidar com múltiplos fatores: expansão e centralização dos estados, guerras e epidemias, e rápido crescimento dos mercados e cidades. Durante sua vigência, o regime consentia que os senhores comprassem, vendessem e punissem seus servos. Além disso, o regime servil garantia “arrecadação fiscal estável e permanente” (TRAGTENBERG, 2007, p.65), especialmente num país cuja economia baseava-se em grande parte na produção agrícola.

A emancipação dos servos de 1861 não se deveu à benevolência do soberano, mas ao elevado número de falências e dívidas, que já indicava o esgotamento do sistema. Figes (1999) relata que, em 1859,

2007, p. 58). Somente em 1905 Nicolau II decretou liberdade religiosa. Após a revolução, iniciou-se uma hostil campanha antirreligiosa, que incluía destruição de igrejas e objetos sagrados, perseguição de sacerdotes e propaganda.

²⁴ Na Guerra da Crimeia (1853-1856), o exército russo, sob pretexto de proteger os lugares santos de Jerusalém, invadiu parte do Império Otomano. O império Turco-Otomano rejeitou as pretensões do czar e arregimentou os aliados Reino Unido, França e Piemonte-Sardenha (Itália), os quais visavam impedir o expansionismo russo.

²⁵ O censo de 1857 registrou que os servos constituíam 49% dos camponeses e correspondiam a 34% da população do império. (GORSHKOV, 2005).

um terço das glebas²⁶ e dois terços dos servos de propriedade dos nobres estavam “penhorados ao Estado e bancos da aristocracia”. (p. 85, tradução nossa). Os servos compraram as terras hipotecadas de seus suseranos, redimindo-lhes as dívidas. A reforma desagradou a elite (cujos privilégios foram perdidos e as responsabilidades aumentadas), despreparada que estava para adentrar no capitalismo; além de não impedir temidos levantes em virtude da insatisfação dos camponeses quanto aos termos da emancipação.

Parte deste panorama foi representado na literatura russa em obras como “Almas mortas” (2008), escrito em 1842 por Nikolai Gógol, e “No Jardim das Cerejeiras” (2014) escrito em 1904 por Anton P. Tchékhov (1860-1904). Ambos os autores demonstram a decadência do regime servil e o afrouxamento das estruturas das relações entre as classes sociais, cujos membros experimentavam certa confusão quanto às mudanças crescentes. A obra de Gógol elabora um retrato irônico de várias camadas sociais russas e suas relações. A ironia foi usada como arma nesse verdadeiro manifesto contra a servidão. Até antes da liberação dos servos em 1861, parte da riqueza de um senhor de terras era medida pelo número de “almas”, ou servos, que possuía.

Num cenário posterior, em Tchékhov observa-se, por exemplo, a perplexidade dos aristocratas, os quais, sem jamais terem considerado a possibilidade de trabalhar, veem-se subitamente jogados em novas relações produtivas de um capitalismo emergente. No “Jardim das cerejeiras” (2014), por exemplo, é representativa a cena final na qual Firs, o servo de 87 anos, é esquecido pela família a quem serviu durante toda a vida na propriedade vendida então para o negociante Lopakhine, cujo pai havia sido servo do dono da propriedade. Tchékhov mostra uma Rússia na qual já havia maior mobilidade social, mas onde aqueles como Firs, cuja vida fora organizada inteiramente a partir das velhas estruturas, não mais encontravam seu lugar.

Observa-se a disseminação de ideias mais liberais e descentralizadoras no período, refletidas em várias instâncias. Foram estabelecidos os *zemstvos*, conselhos distritais de auto-governo, dominados pela aristocracia liberal mas que contavam com a participação de camponeses. Foram realizadas reformas no judiciário, no serviço militar, na educação (totalmente controlada pelo Estado e acessível a poucos) e na Igreja Ortodoxa Russa. Mudaram os governos das cidades e houve um certo relaxamento na censura (o regime czarista impunha censura prévia a todas as publicações russas).

²⁶ Glebas são porções de terra doadas do suserano ao seu vassalo para cultivo.

No final do ano de 1890, período marcado pela inquietude em todos os setores, mudanças estruturais estavam remodelando a economia russa, engatilhadas não só por uma crise na agricultura concomitante a um grande crescimento populacional e escassez de alimentos, mas também pela industrialização. Embora a Rússia fosse impelida ao processo de industrialização, vários obstáculos quanto à infraestrutura se impunham: poucas estradas de ferro (num território extenso); falta de rede bancária doméstica; baixa credibilidade no mercado internacional; atraso tecnológico; pouca mão-de-obra e em sua maioria desqualificada e custosa.

A burocracia espelhava a rígida estratificação social na Rússia Imperial. Desde 1722 vigia a tabela de posição social que estabelecia o serviço público e militar em 14 categorias, sendo a categoria XIV a mais baixa. A tabela foi abolida somente após a Revolução, em novembro de 1917. Houve uma certa flexibilização para as regras de ingresso no serviço civil no final do século XIX, e, apesar dos degraus superiores permanecerem acessíveis exclusivamente aos nobres, os postos medianos e inferiores receberam outros grupos, como os egressos do clero, cidadãos e profissionais educados. Houve uma grande ampliação do setor, de 112.000 postos em 1857 para 524.000 em 1900.

A burocracia russa foi constante tema literário, como em “O capote” (2008b), escrito em 1842 por Gógol; assim como o “O duplo” (2011) de Fiódor M. Dostoiévski, publicado em 1846.²⁷ Em ambas as obras, os protagonistas pertencem aos níveis mais baixos do serviço civil e parte de suas cômico-trágicas peripécias advém dos conflitos existenciais enfrentados por seu pertencimento de classe. A crítica social é evidente em ambas as obras, nas quais os escritores mostram as relações de servilismo dos funcionários de níveis inferiores para com seus superiores, assim como a insensibilidade e crueldade dos servidores de grau mais elevado com relação aos seus subordinados.

Akaki Akakiétvitch, o protagonista de “O capote” (2008b), vê-se irremediavelmente obrigado a encomendar um novo casaco, uma vez que o seu tornou-se praticamente um farrapo que o alfaiate se recusa a remendar mais uma vez. Em sua existência miserável, a nova necessidade transforma-se em meta que lhe exige mais sacrifícios materiais (além das economias de anos, ele passa a eliminar uma refeição, não acende mais a vela à noite), e, ao mesmo tempo, confere-lhe um novo sentido de vida e mesmo uma nova perspectiva de si mesmo. A obra assume uma dimensão trágico-fantástica quando, ao sair

²⁷ Sobre esta relação ver Perissinotto (2009).

da festa promovida por seu superior para comemorar a nova vestimenta (motivo de chacota entre seus colegas de repartição), Akakiétvitch é assaltado e levam-lhe o capote.

Yákov P. Goliádkin, conselheiro titular – equivalente ao nível IX da tabela de posição social – é o personagem de “O duplo” (2011), quem, como indica o título da obra, depara-se com um duplo de si mesmo. Bezerra (2011) observa que o tema da duplicidade e desdobramento da personalidade em Dostoiévski pode ser compreendido como fruto de seu interesse e conhecimentos em psicologia, assim como sua auto-observação, reconhecendo a duplicidade de sua própria personalidade. Em “O duplo” (2011), Dostoiévski atribui uma dupla origem às perturbações mentais do protagonista:

Uma, vinculada ao estado patológico da personagem, a outra, decorrente do meio em que ela vivia e trabalhava, cujas relações burocráticas, sociais e culturais geravam uma deformação moral e humana de tal ordem que os indivíduos se relacionavam segundo seus exclusivos interesses burocráticos, ou, quando menos vinculados a tais interesses, eram relegados ao isolamento, a uma letal solidão. (BEZERRA, 2011, p. 239).

Uma outra camada social emergente, a elite comercial-industrial, era constituída de antigos comerciantes e de um novo estrato formado pelos ricos industriais e banqueiros, por não-russos (notadamente judeus) e estrangeiros. Essa nova elite de comerciantes e industriais foi a principal responsável pela absorção da arte moderna francesa em terras russas, além de patrocinar os movimentos artísticos emergentes, os quais romperam com a tradição acadêmica no país. A adoção e comercialização da arte moderna eram parte da campanha desta nova geração de mercadores para “transformar a velha Rússia”. (FIGES, 2002, p. 211, tradução nossa).²⁸

Outras classes sociais “semi-privilegiadas” incluíam o clero da Igreja Ortodoxa e as novas profissões, ampliadas em número, status e autoconsciência nas décadas após 1855. Esta nova *intelligentsia* profissional, crescente em tamanho, importância e organização, tornou-se rapidamente uma força fundamental na política e sociedade russas e

²⁸ Ver capítulo 5, “Vigotski, Formalismo e Futurismo russos”.

viria a desempenhar um papel central no movimento de liberação a partir de 1890.

O termo russo *intelligentsia*, inventado no século XIX, “não deve ser confundido com a noção de intelectuais”. (BERLIN, 1988, p. 126). Originou-se ao período entre 1838 e 1848, especialmente como referência aos escritores Vissarion G. Belinsky, Ivan S. Turguêniev, Mikhail A. Bakunin, Alexander I. Herzen, os quais, apesar de prensados entre “um governo hostil e arbitrário” e “uma massa de camponeses oprimidos e mudos” (BERLIN, 1988, p. 127), empreenderam uma profunda crítica social cujas consequências desdobraram-se até a revolução de 1917. Movidos por um idealismo social de origem alemã²⁹ que os impelia a “cumprir uma missão”, auto-incumbidos de responsabilidade por sua educação superior, eles desejavam disseminar as bandeiras “da razão e da ciência, da liberdade, de uma vida melhor” (BERLIN, 1988, p. 135), entregando-se absolutamente a essas causas. Essa geração da *intelligentsia* russa foi marcada pela “tomada de consciência e pela difusão desta vontade de mudança”. (FERRO, 2007, p. 13). Para esses artistas e teóricos, dentre os quais pode-se incluir a figura de Tolstói, disseminava-se a crença de que “os problemas sociais e morais são as questões centrais da vida e da arte, inteligíveis apenas em seu próprio contexto histórico e ideológico específico”. (BERLIN, 1988, p. 139).³⁰

Outra crescente categoria social compunha-se de um grupo altamente variado de cidadãos ordinários nas cidades constituindo-se de pequenos comerciantes e artesãos, até os desempregados, sem ofício, nas cidades também em processo de crescimento. Personagens exemplares dessa condição são encontrados na família de Marmeládov, em “Crime e Castigo” (2010), publicado em 1866 por Dostoiévski. Marmeládov é um bêbado cujo vício inflige os piores sofrimentos à sua família miserável, situação que acaba levando sua filha Sônia à

²⁹ A eclosão da Revolução Francesa em 1789 apavorou Catarina II (r. 1762-1796), que proibiu que a juventude abastada fosse estudar na França, apesar da grande identificação da Rússia com a cultura francesa (por determinação de Pedro, “o grande”, a aristocracia russa deveria falar francês). Jovens estudantes dirigiram-se, então para a Alemanha, e a absorção dos valores Românticos e a filosofia alemã (especialmente Hegel e Schelling) tiveram consequências ainda mais revolucionárias. (BERLIN, 1988).

³⁰ Tolstói foi interlocutor recorrente na obra de Vigotski sobre arte. Ver capítulos 4 “Vigotski e o tema arte e vida no realismo e Simbolismo russos” e capítulo 5, “Vigotski, Formalismo e Futurismo”.

prostituição. O protagonista Raskólnikov é tomado de empatia por essas figuras marginalizadas, que apesar das terríveis condições de existência, não são desprovidas de virtudes morais, como no caso de Sônia.

O maior e mais desprestigiado segmento da sociedade russa eram os camponeses, os *mujiques* (85% da população russa vivia no campo no final do séc. XIX). Além de sofrer problemas econômicos advindos da emancipação, experimentavam a discriminação legal e subordinação à comuna.³¹ Os trabalhadores rurais foram celebrados – heroicizados e idealizados – na literatura de Turguêniev, e igualmente nas pinturas do grupo dos Itinerantes (*peredvizhniki*), artistas dissidentes da Academia.³² Esses artistas desejavam servir ao campesinato e “levar a arte para o povo” em exposições itinerantes. Seu tema era o cotidiano do povo russo em composições nacionalistas, narrativas e realistas³³.

Se, por um lado, os camponeses russos do final do séc. XIX eram idealizados por artistas, suas precárias condições historicamente produzidas de acesso à educação, impôs-lhes por séculos a condição de ágrafos. Esta condição interessou Vigotski, Luria e Leontiev, que na década de 1930 empreenderam estudos com as populações ágrafas da Khirgizia e Uzbequistão. A constatação das diferenças culturais de pensamento foi argumento importante para defesa da escolarização no país.

O interesse por essa classe era justificado pela ideia de que as virtudes camponesas representavam aspectos do caráter nacional, e

³¹ Na época da emancipação a maioria dos camponeses russos estavam organizados em comunas (*mir*), cujos membros detinham direito hereditário para integrá-las, trabalhando a terra de forma familiar, distribuindo-a em parcelas conforme a capacidade de trabalho ou número de bocas por família. Foi defendida pelos eslavófilos e populistas como instituição originalmente russa e característica de uma cultura antiproprietária, além de uma etapa para uma forma mais elevada de sociedade, meio de chegar ao socialismo agrário sem passar pelo capitalismo. (FRANK, 1999; PIPES, 1995; TRAGTENBERG, 2007).

³² Os Itinerantes foram influenciados pelos Populistas, também chamados *Narodniki*, “servos do povo”: movimento reformista e de criação de autoconsciência social que influenciou jovens russos educados a partir de meados do séc. XIX. Outras influências foram os escritos de Mikhail A. Bakunin (1814-1876) e o Niilismo, que aparece incorporado no personagem Bazárov, de “Pais e Filhos” (2006) escrito em 1862 por Turguêniev.

³³ Muitas produções dos Itinerantes assumiram caráter satírico, por exemplo, ao expor as contradições do clero; ou de denúncia de péssimas condições de trabalho.

espalhou-se para várias áreas do conhecimento: geografia, filosofia, teologia, filologia, mitologia e arqueologia. (FIGES, 2002). Era também uma faceta do movimento eslavófilo, que defendia a valorização de traços culturais propriamente russos, como o idioma nacional, as manifestações da cultura popular russa, o *mujiqe* (camponês russo) e a superioridade moral da comuna camponesa em comparação aos modelos de organização social importados da Europa.

Ilia Repin (1844-1930), um dos maiores expoentes dos Itinerantes, fez um retrato contundente de um representativo estrato da sociedade russa na pintura “Procissão religiosa em Kursk” (1880-83).³⁴ (Fig. 2).

Figura 2 – Ilia Repin, “Procissão religiosa em Kursk”, 1880-83. Óleo sobre tela, 175 X 280 cm. Galeria Tretyakov, Moscou.



Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Religious_Procession_in_Kursk_Province#mediaviewer/File:Kurskaya_korennaya.jpg

Uma multidão participa da procissão anual na qual o famoso ícone de “Nossa Senhora de Kursk” é transportado do mosteiro de Korennaya para a cidade. A obra causou grande repercussão, pois foi vista como uma crítica à ordem social estabelecida. Nela, veem-se camponeses pobres acompanhando a procissão, mas contidos para que

³⁴ A pintura foi comprada pelo mercador e colecionador russo Pavel Tretyakov por um valor recorde, e está hoje na galeria que recebe seu nome, em Moscou.

não se aproximem dos objetos sagrados e nem se misturem com os sacerdotes ataviados, dignitários rurais, camponeses e comerciantes mais bem-vestidos. À direita, pouco atrás do andor em primeiro plano, um policial montado ameaça com um chicote um fiel mais exaltado, registro da pesada repressão policial no regime czarista. O realismo dos Itinerantes apresenta de forma crítica o cenário social no qual todas as classes estão reunidas através da fé na Igreja Ortodoxa, por demais irmanada à autocracia para incomodar-se com as desigualdades sociais.

O impacto da industrialização levou muitos camponeses russos a se dirigirem para a cidade e abandonarem seus modos de vida tradicionais. Como contraponto a esse processo foram fundadas duas colônias de artistas - Abramtsevo e Talashkino - cuja produção pode ser identificada com um movimento de manutenção e resgate da arte tradicional, valorização das artes aplicadas e artesanato. Na produção do grupo de Abramtsevo destacaram-se as produções de cerâmica, entalhe em madeira, cenários e figurinos teatrais, enquanto os produtos de Talashkino concentraram-se mais no mobiliário e nos tecidos. Bowlit (1976) afirma que, paradoxalmente, a tarefa de manter e salvar a herança da cultura nacional foi empreendida pelas mesmas classes que “contribuíram para sua erosão – os industriais e os ricos aristocratas”. (p. xxi, tradução nossa).³⁵

Figura 3 – Ilya Repin. “Tolstói como lavrador arando a terra”, 1887. Óleo sobre tela, 28 X 40 cm. Galeria Tretyakov, Moscou.



Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tolstoy_ploughing.jpg

³⁵ Sobre essas comunidades artísticas, ver Salé; Papet (2005).

A adesão da *intelligentsia* artística à causa camponesa foi significativamente representada nos vários retratos de Lev N. Tolstói (1828-1910) realizados por Repin. Tolstói aparece diversas vezes em trajes camponeses e, numa pintura de 1887, é representado arando a terra.³⁶ (Fig. 3).

Figura 4 – Filipp A. Malyavin, “Mulheres camponesas”, 1904. Óleo sobre tela, 205 X 159 cm. Museu Russo, São Petersburgo.



Fonte: <http://anirish.livejournal.com/304103.html>

O camponês é tema constante também nas artes visuais, de tendência realista, como nas exuberantes camponesas pintadas pelo artista Filipp A. Malyavin³⁷ (Fig. 4), nas produções da vanguarda, como

³⁶ Sobre a severa crítica social realizada por Tolstói, ver capítulo 4 “Vigotski e o tema arte e vida no Realismo e Simbolismo russos”.

³⁷ Malyavin, um dos poucos artistas de origem camponesa, foi treinado como pintor de ícones e depois estudou na Academia de artes em São Petersburgo, sob a tutela de Ilia Repin.

em “Camponeses dançando” (1910-11), de Natália Gontcharova (Fig. 5), e “O segador” (1911-12), de Kazimir Malevich (Fig. 6).

Figura 5 – Natália Gontcharova. “Camponeses dançando”, 1910-11. Óleo sobre tela, 92 X 145 cm. Galeria Nacional da Austrália, Canberra.



Fonte: <http://uploads5.wikiart.org/images/natalia-goncharova/peasants-dancing.jpg>

Figura 6 – Kazimir Malevich, “O segador”, 1911-12. Óleo sobre tela, 114,3 X 67,2 cm. Museu de Arte de Nijni Nóvgorod, Nijni Nóvgorod.



Fonte: <http://kazimirmalevich.ru/bsp456/>

2.2 PRELÚDIOS DE UMA REVOLUÇÃO

Ao mesmo tempo em que a arte valorizava os saberes/fazeres camponeses, a sociedade russa assistia o crescimento contínuo dos trabalhadores urbanos (o dobro de 1865 para 1900), os quais viriam a desempenhar importante papel na emergência de diversas explosões revolucionárias, a começar pela greve têxtil de São Petersburgo, em 1870. Embora as reformas empreendidas por Alexandre II objetivassem apaziguar a insatisfação em diversos setores sociais, acabaram por mobilizar forças oposicionistas, basicamente divididas em duas tendências: marxista (para quem o futuro da revolução repousava na classe operária) e populista (cuja esperança era depositada numa revolta camponesa).

Os populistas viram malograda sua expectativa com relação à insurreição popular e findaram por empreender o ataque terrorista que assassinou Alexandre II em 1881. A resposta da autocracia, através do czar sucedâneo Alexandre III (r. 1881-1894), foi denominada Contra-Reforma, e significou um retrocesso a muitas das concessões anteriores (especialmente nos auto-governos locais – *zemstvos* - e na educação superior), além de um agravamento da repressão e o restabelecimento de poder de polícia firme e censura como tentativas de “reatar os grilhões da velha ordem”. (FREEZE, 2000, p. 198, tradução nossa).

Os anos de 1891-1892 foram marcados por uma grande fome no campo, seguida de epidemias de cólera e tifo, com a morte de centenas de milhares de pessoas. Essa tragédia foi em parte atribuída às novas políticas do governo (privilegiando a exportação de grãos em lugar de disponibilizá-los para a população faminta, assim como a tentativa de acobertar os verdadeiros números da fome), o que mobilizou reações negativas por parte dos radicais e igualmente dos moderados, além de reunir vários setores da sociedade no voluntário combate à pobreza. A opinião pública reagiu, “entrando em rota de colisão com a autocracia czarista”. (FIGES, 1999, p. 12, tradução nossa). Alexandre III morreu de nefrite em 1894, e foi sucedido por seu filho mais velho, Nicolau II (r.1894-1917), quem viria a ser o último czar.

A demanda constitucionalista crescia, advinda dos *zemstvos* e das prósperas associações profissionais de advogados, médicos, acadêmicos e jornalistas. Nos anos seguintes a Rússia experimentou um grande crescimento industrial (de 8% ao ano) ao mesmo tempo em que grassaram conflitos trabalhistas culminados nas greves de fábricas em Moscou, na capital do império, São Petersburgo (1896-7; 1901), e em

Odessa (1903). O cineasta Sergei M. Eisenstein abordou esse tema em “A greve”, inicialmente uma peça de teatro montada em uma fábrica e transformada em filme em 1924.³⁸

Os trabalhadores urbanos tomaram o lugar dos camponeses de “depositário dos sonhos utópicos” dos oposicionistas, agora organizados clandestinamente e divididos em duas organizações socialistas: o partido “social-revolucionário” e o partido “social-democrata”, criado em 1898. (FERRO, 2007). No seio desse último, formaram-se duas alas: os mencheviques (minoritários) e os bolcheviques (majoritários), que divergiam inicialmente quanto ao projeto de reconstrução do país, e posteriormente quanto ao objetivo e tática da revolução que almejavam.

O ano de 1905 foi um grande divisor de águas e marcou o início da queda do absolutismo na Rússia. Em janeiro, foi deflagrada a ampla greve geral em Moscou seguida do acontecimento que ficou conhecido como “Domingo Sangrento”: uma marcha coletiva para entrega de uma petição ao czar demandando programa político liberal, com estabelecimento da constituição e eleições livres, que foi recebida a tiros pela guarda imperial. Centenas de civis, incluindo mulheres e crianças, foram mortos e feridos.

Soldados e marinheiros se amotinaram em Kronstadt, na Finlândia, e no Mar Negro, na revolta do Encouraçado Potemkin, essa última tema do filme homônimo de Eisenstein, de 1925. Similarmente, as nações não-russas (Polônia, Finlândia, Letônia, Geórgia) se sublevaram contra o império, exigindo “autonomia cultural e política”. (REIS FILHO, 2003, p. 43). Ainda concernente às minorias, uma nova onda de *pogroms* eclodiu em 1905. (FREEZE, 2000). Os *pogroms* foram séries de pilhagens, agressões e assassinatos cometidos contra a comunidade judaica no contexto da Rússia czarista, com aquiescência das autoridades.

Nesse mesmo ano, possivelmente em resposta a esses acontecimentos, Nicolau II editou em 1905 o Manifesto de Outubro, concedendo o princípio de uma constituição e a criação de um parlamento nacional eleito, a *Duma* Estatal.³⁹ Contudo, tais iniciativas não foram suficientes para apaziguar os ânimos: houve 690 *pogroms*,

³⁸ Sobre a relação entre Vigotski e Eisenstein ver Cabral (2008), Japiassu (1999).

³⁹ O czar tinha poder para dissolver a *Duma*, o que fez dez semanas após a eleição da Primeira *Duma*. Sucedia por mais três eleições, o czar foi sucessivamente restringindo a possibilidade de participação e representação de partidos oposicionistas.

contabilizando 3.000 assassinatos. Em Odessa, 800 judeus foram mortos, 5.000 feridos e mais de 100.000 pessoas perderam suas casas. (FIGES, 1999). Reis Filho (2003) declara que essa nova onda de violência antisemita foi incentivada abertamente pelo próprio czar, numa estratégia perversa para canalizar para um bode expiatório os sentimentos de insatisfação e revolta diante dos problemas e dificuldades enfrentados pela sociedade.

Em setembro desse mesmo ano uma greve geral obteve alcance nacional, enfatizando-se a atuação dos comitês de greve, os quais se transformaram posteriormente nos *soviets*. Os *soviets* eram conselhos de trabalhadores representativos eleitos nas fábricas. Sua função inicial era a de prover um tipo de governo municipal de emergência (um governo paralelo) quando as instituições estivessem paralisadas ou na ocorrência de uma greve geral. Tornaram-se fóruns políticos para os trabalhadores e para os socialistas dos partidos revolucionários. (FITZPATRICK, 2008).

Os camponeses aproveitaram a ausência das tropas do governo (na fracassada guerra contra o Japão⁴⁰) para se insurgirem, saqueando e destruindo propriedades da aristocracia rural. A confluência dessas duas frentes, rebelião campesina e militância da classe trabalhadora, obrigou o governo a fazer concessões suficientemente significativas para tentar dividi-las. Concomitantemente, a repressão czarista impôs, no campo, a lei marcial e a justiça sumária (com mais de 1000 execuções entre 1906-7), e nas cidades, a dispersão do *soviets* de São Petersburgo com prisão de dirigentes e massacre da tentativa de levante do *soviets* de Moscou (cerca de 1000 mortos). A contrarrevolução autocrática acabou por triunfar sobre a revolução de 1905.

Até a eclosão da I Guerra Mundial em 1914 verificou-se na Rússia um enfraquecimento das organizações revolucionárias, ao mesmo tempo que um inegável progresso econômico, insatisfação entre trabalhadores rurais e urbanos e continuação da repressão política promovida pelo czar. A adesão ao conflito mundial justificava-se por interesses expansionistas, especialmente a garantia de territórios estratégicos ameaçados diante da possibilidade da Alemanha avançar sobre a Sérvia.

⁴⁰ A guerra Russo-Japonesa (1904-1905) foi uma disputa de territórios da Coreia e Manchúria, na qual a marinha japonesa impôs derrota humilhante às tropas russas, despontando o Japão como potência imperialista e representando mais um golpe no regime czarista.

A guerra foi inicialmente aclamada com fervor patriótico, mas esse sentimento foi logo substituído por uma reatualização dos fatores críticos que levaram à derrota contra o Japão. (REIS FILHO, 2003). A fragilidade russa, a despeito de seus soldados valorosos, evidenciava-se desde o front, onde as armas, munições e transportes do exército alemão eram bem mais modernos, até a retaguarda, no abastecimento, coesão, cuidado com os feridos e assistência às famílias dos mortos. O cenário durante a guerra era o de milhões de mortos, feridos, prisioneiros, inflação, dificuldade de abastecimento.

Figura 7 – Pavel Filonov, “Guerra alemã”, 1914-15. Óleo sobre tela, 176 X 156,3 cm. Museu Russo, São Petersburgo.



Fonte: <http://www.wikiart.org/en/pavel-filonov/war-with-germany-1915>

De fato, a eclosão da I Guerra mundial criou uma ruptura inegável, o fim de uma época, “marco do fim do mundo feito por e para a burguesia”. (HOBBSAWN, 1988, p. 19). Inaugurou um mundo dominado pelo medo e um século de “megamortes”, a “era da guerra total”, cuja estimativa de mortes ao longo do século XX é de 187 milhões. Para Hobsbawn, a vida cultural e intelectual do período (1875-1914) “evidencia uma curiosa consciência desse padrão de inversão, da morte iminente de um mundo e da necessidade de outro”. (1988, p. 25). As vanguardas artísticas – como muitos dos movimentos da arte moderna – reforçaram a ideia de ruptura, de quebra de valores passados. A experiência da guerra foi determinante na obra de artistas como Pavel Filonov.⁴¹ (Fig. 7).

Na Rússia em guerra, havia uma nova convulsão em curso: enquanto o czar comandava as tropas, a tsarina governava a partir dos conselhos do místico Rasputin, desagradando até as forças conservadoras as quais acabaram por assassina-lo. A sociedade passou a organizar-se com os *zemstvos* e as *Dumas* municipais, assumindo tarefas do governo no abastecimento do exército e da retaguarda, no provimento de suprimentos alimentícios, na produção e distribuição industrial, além de setores como a administração sanitária.

2.3 A REVOLUÇÃO

Apesar dos conflitos de tendências nas frentes progressistas e divergências no movimento operário, as greves recomeçaram. O povo, cansado da miséria e da repressão, foi surpreendido em Petrogrado⁴² pela instituição de cartões de racionamento e obrigado a enfrentar longas filas no inverno russo, com poucas chances de obter os alimentos necessários pois esses eram insuficientes.

Na manhã de 23 de fevereiro de 1917 em Petrogrado estourou uma grande manifestação popular, uma marcha de mulheres que reclamavam sobre o preço do pão e a falta de alimentos. No dia seguinte, quase todas as fábricas entraram em greve. O terceiro dia de manifestações foi liderado pelos bolcheviques e contou com a adesão dos cossacos (soldados) que protegeram os manifestantes da polícia e no dia seguinte amotinaram-se contra os oficiais (esses haviam ordenado

⁴¹ Ver capítulo 3, “O trágico em Vigotski e P. Filonov”.

⁴² São Petersburgo foi capital do Império russo de 1703 a 1918, tendo seu nome mudado para Petrogrado de 1914 até 1924; passando a chamar-se Leningrado até 1991, quando voltou a chamar-se São Petersburgo.

que os soldados abrissem fogo contra os manifestantes). Houve saque dos arsenais e queima do quartel general central da polícia. No dia 27, soldados e operários seguiram em cortejo até o Palácio de Inverno, sede do governo czarista, onde foi içada uma bandeira vermelha em lugar do pavilhão imperial. Ministros foram presos e a polícia desapareceu.

A dinastia Romanov, no poder há três séculos, esvaneceu-se em poucos dias. O czar Nicolau II abdicou do trono em março em favor de seu irmão, o qual também abdicou ao ser procurado pelo constituído Governo Provisório. Era o fim da monarquia.

2.4 PÓS-REVOLUÇÃO

Inicialmente instaurou-se um “duplo poder”: de um lado, o Governo Provisório, formado por deputados membros da *Duma* pertencentes a partidos conservadores, liberais e socialistas; de outro, os *soviets* restabelecidos, representantes dos trabalhadores, camponeses e soldados, compostos também por grupos de intelectuais, agentes partidários e líderes sindicais.

A princípio, os *soviets* apoiaram o Governo Provisório, o qual lançara em março um programa de princípios e metas democráticos, com garantias apropriadas de direitos civis e maior autonomia para as minorias; fim da hegemonia da burocracia sobre a vida política; criação de auto-governos em todos os níveis; criação de um novo sistema de *zemstvos* e *Dumas* municipais eleitas com base em sufrágio democrático; promessa de convocação de uma assembleia constituinte democraticamente eleita e com poder para resolver as questões mais centrais do novo Estado russo.

Em todos os segmentos da sociedade havia demandas e solicitações, expressas livremente: operários pediam salário mínimo, jornada de trabalho de oito horas, previdência social, melhores condições de vida e de trabalho; camponeses solicitavam a nacionalização e distribuição da terra; soldados demandavam a paz e seus direitos de cidadãos; e nações não-russas clamavam por autonomia política e cultural. (REIS FILHO, 2003). Multiplicavam-se os comitês revolucionários, *soviets* nas cidades e nos campos, assembleias e sindicatos, numa ampla mobilização do povo russo.

Em abril de 1917 os bolcheviques haviam feito uma conferência na qual aprovaram a tese de Lênin: “todo poder aos *soviets*”, a qual foi crescendo em força com a hesitação do governo provisório em promover as mudanças estruturais demandadas pela população. O papel do Partido

Comunista, cuja origem remonta a 1912, era estabelecer esse poder aos *soviets*. Uma tentativa de golpe realizada pelo general Kornilov fermentou a radicalização dos *soviets* e, na véspera de seu segundo congresso, em 24 de outubro de 1917, o comitê militar do *soviète* de Petrogrado, liderado por Trotski, tomou a capital. Uma série de decretos foram instituídos com objetivo de constituir as “bases sociais amplas de apoio e defesa da revolução” (REIS FILHO, 2003, p. 67), as quais reconheciam e consagravam juridicamente “as aspirações dos movimentos sociais”. (REIS FILHO, 2003, p. 67). O “Conselho dos Comissários do Povo” foi assumido por Lênin, que liderou o governo revolucionário, e depois a União Soviética, de 1917 até sua morte em 1924.

Contudo, forças de resistência contra esse poder começaram a se organizar e, entre 1918 e 1921, eclodiu uma guerra civil entre as forças do Exército Vermelho Bolchevique e o Exército Branco, formado por grupos aliados anti-bolcheviques defensores da velha ordem. O período foi marcado por uma série de dificuldades em termos materiais: os serviços administrativos foram desorganizados, surgiram ondas de vandalismo e saques. Seis semanas após a revolução foi criada por decreto governamental a “Comissão Extraordinária para Todas as Rússias” (*Tcheka*), a primeira organização de segurança de Estado soviética, cujo objetivo era combater – na maioria das vezes por meios violentos e julgamentos sumários – “a contrarrevolução e a sabotagem”. (CARR, 1981, p. 27).

Uma das primeiras medidas tomadas pelos Bolcheviques foi a retirada das tropas que estavam na I Guerra Mundial. Em 03 de março de 1918, Lênin assinou o Tratado de Brest-Litovsk, no qual a Rússia perdia vários territórios para a Alemanha, como a Estônia, a Lituânia, a Ucrânia e a Finlândia.

O cenário na Rússia após a Revolução de Outubro de 1917, como consequência da guerra civil e também de sua participação na I Guerra Mundial, era de desintegração econômica, social e financeira. A grande indústria declinara em 80%; na produção de petróleo, no setor de energia elétrica e carvão a perda era de mais de 70%, produtos como ferro, aço e açúcar registravam queda de 100%. A produção agrícola estava reduzida à metade. (REIS FILHO, 2003).

Faltava comida, carvão para aquecer as residências, papel. O poeta futurista Velimir Khlebnikov apresentou um retrato contundente da escassez naquele momento:

Humanidade faminta arrebanhada.
 Homens, mulheres, crianças,
 eles enchem a ravina
 apressando-se para encontrar a poeira sagrada
 para fazer pão.
 Poeira, nossa salvadora quieta
 sob as raízes dos pinheiros seculares.
 E nesse mesmo momento as mentes dos cientistas
 estavam se esforçando em direção a outros
 mundos,
 procurando modelar um sonho de vida
 fora das terras tornadas férteis pelos pensamentos.
 (1985, p. 50-51, tradução nossa)

O pão feito de terra não é licença poética de Khlebnikhov, pois de fato, a população faminta lançava mão de qualquer alternativa para vencer a fome: “o jantar está servido, e aqui está o primeiro prato na velha chaleira de ferro: palha fervida”. (1985, p. 48, tradução nossa). O poeta descreve em outros versos famílias se alimentando de sapos e ratos: “Rato assado. [...] Hoje, um jantar decente, uma verdadeira boa refeição!”. (1985, p. 47, tradução nossa).

Paradoxalmente, entretanto, o período foi marcado por certa euforia. O novelista Ilya Ehrenburg referiu-se ao período como “um grande tempo para projetos... para uma vida celestial na terra”. (EHRENBURG apud STITES, 1989, p. 39, tradução nossa).⁴³ A revolução abriu um novo horizonte no qual todos os aspectos da vida – social, econômico, político, espiritual, moral, familiar - estavam por ser moldados, inclusive as artes.

2.5 AS ARTES NA REVOLUÇÃO

A revolução bolchevique possibilitou uma total redefinição das instituições artísticas na Rússia. Em decreto do Segundo Congresso Pan-Russo dos Sovietes, em 26/10/1917, foi criado o “Comissariado do Povo para Iluminação” (*Narkompros*) com a incumbência de dirigir a educação e as artes da Rússia soviética. Anatoli Lunatcharski, escritor e teórico marxista, foi nomeado comissário, cargo que ocupou no período de 1917 a 1929. O *Narkompros* compreendia 5 seções: organização,

⁴³ A arte refletiu esta utopia, como demonstra a obra de Maiakóvski “Mistério-bufo” (2012). Ver capítulo 6, “Vigotski e Maiakóvski: vida, criação e recepção”.

educação popular, educação social, ciência e arte. A seção de arte era dividida em vários departamentos: literatura (*Lito*), música (*Muzo*), “Agência Telegráfica Russa” (*Rosta*),⁴⁴ teatro (*Teo*), fotografia e cinema (*Foto-Kino*), “Seção Moscovita de Educação” (*Mono*) e artes plásticas (*Izo*). (MARCADÉ, 2007).

Muitos artistas abraçaram imediatamente a revolução e seu papel nessa redefinição é absolutamente sem precedentes na História da Arte. Quando o *Narkompros* foi estabelecido, alguns dos maiores expoentes da vanguarda russa foram chamados para compor os quadros administrativos das novas instituições. (LODDER, 1983). Lunatcharski nomeou o artista David Shterenberg para dirigir a “Seção de Artes Plásticas” (*Izo*), que contou com membros do calibre de Natan Altman, Nikolai Punin, Ossip Brik, Vladímir Maiakóvski, Vladímir Tatlin, Kazimir Malevich e Vassili Kandinsky.

Artistas “esquerdistas” (termo que significava simplesmente artistas progressistas) proclamavam a si mesmos como “proletários da arte”. Aleksandr Rodchenko relata em seu diário em 1917:

E nós fomos trabalhar com os Bolcheviques em 1917. Mas os outros, os “direitistas”, os favoritos da burguesia, os artistas realistas do “Mundo da Arte”,⁴⁵ não foram trabalhar com os bolcheviques. Eles estavam esperando sua saída... Nenhum dos direitosistas foram dirigir e ensinar nas escolas de arte e instituições bolcheviques. Organizamos sindicatos profissionais. Fizemos pôsteres, escrevemos slogans, decoramos praças e edifícios. (2005, p. 230, tradução nossa).

Um manifesto futurista de 1918,⁴⁶ assinado por David Burliuk, Vassili Kamenski e Maiakóvski, exigia reconhecimento dos seguintes itens:

1. A separação da arte do estado, a destruição da patronagem, privilégio e controle na área da arte.

⁴⁴ Sobre a *Rosta*, ver capítulo 6, “Vigotski e Maiakóvski: vida, criação e recepção”.

⁴⁵ Sobre o “Mundo da arte” ver capítulo 4, “Vigotski e o tema arte e vida no Realismo e Simbolismo russos”.

⁴⁶ Sobre o Futurismo russo, ver capítulo 5, “Vigotski, Formalismo e Futurismo russos”.

Abaixo aos diplomas, prêmios, postos oficiais e categorias.

2. Que todos os meios materiais da arte: os teatros, capelas de coro, espaços de exposição. E prédios da academia de artes e escolas de artes – devem ser entregues aos próprios mestres das artes para uso igual deles para todas as pessoas da arte.

3. Arte educação universal, pois acreditamos que a fundação da futura arte livre só pode vir das profundezas da Rússia democrática, que até então só ansiava pelo pão da arte.

4. A imediata requisição, juntamente com gêneros alimentícios, de todos os estoques estéticos para o uso justo e igual de toda a Rússia. Vida longa à terceira Revolução – a Revolução do Espírito!

(RODCHENKO, 2005, p. 231, tradução nossa).

A revolução abriu espaço para efetivar os sonhos utópicos dos artistas de vanguarda, e criou uma arena de debate para concepções inovadoras quanto à organização, aquisição, conservação e democratização dos espaços de exposição. Dentre as posições-chave assumidas pelos artistas no governo bolchevique, pode-se citar a atuação de Tátlin como chefe da *Izo* de Moscou, onde foi responsável por implementar várias políticas governamentais, incluindo o plano de Lênin para “Propaganda Monumental”, que incluía a remoção de monumentos czaristas e substituição por monumentos a heróis socialistas e várias figuras culturais.

A história dos museus de arte soviéticos liga-se igualmente a diversos decretos assinados pelos bolcheviques, como “Da abolição do direito à propriedade privada de propriedades em cidades”, “Do confisco da propriedade do deposto imperador russo e membros da casa imperial”, “Da liberdade de consciência, Igreja Ortodoxa e sociedades religiosas” (esse último nacionalizando as propriedades móveis e imóveis da Igreja Ortodoxa Russa). Como consequência desses decretos, uma vasta coleção de objetos artísticos passou para as mãos do Estado, e é no gerenciamento dessas coleções particulares nacionalizadas e no estabelecimento das novas políticas curatoriais/museológicas que muitos artistas de vanguarda vão contribuir.

Malevich teorizou a respeito do tipo de museu a ser constituído

nesse novo contexto. Em “Sobre o museu”, escrito em 1919, o artista lançou uma série de questionamentos sobre quais tipos de objetos deveriam ser conservados nos museus, afirmando que “o estabelecimento de um museu contemporâneo é uma coleção de projetos de contemporâneos e nada mais”. (MALEVICH, 1969e, p. 179, tradução nossa). Em 1918 Malevich já demandara a criação de museus de arte moderna no país inteiro “em todas as províncias, regiões e distritos, apresentando o maior número de representantes do movimento das artes em todas as direções existentes para cada personalidade individual”. (MALEVICH apud KARASIK, 2001, p. 13, tradução nossa). A reivindicação incluía a compra pelo Estado de obras de arte Cubistas, Futuristas, “interpretações modernas” do mundo contemporâneo, afirmando que “o proletariado deve demandar a construção de museus nos quais todos os movimentos artísticos estejam representados”. (MALEVICH apud KARASIK, 2001, p. 13, tradução nossa).

Uma série de conferências aconteceu por ocasião da criação do “Museu da Cultura Pictórica” (mais tarde chamado “Museu da Cultura Artística”), inaugurado em 1920. Participaram das discussões: Malevich, Tátlin, Ivan Puni, Alexei Karev, Pavel Kuznetsov, Mikhail Matiushin e N. Altman. O próprio conceito de “Cultura Pictórica/Artística” foi objeto de muita controvérsia, pois estava em debate justamente quais os tipos de manifestações artísticas seriam compreendidos no conceito, e, por consequência, incluídos no museu. A inclusão de obras impressionistas era unânime, porém discutia-se, por exemplo, a inclusão de objetos de arte bizantina e egípcia. Havia, portanto, uma tensão a respeito da incorporação ou rejeição da arte do passado.

Rodchenko também estava no Departamento de Museus distribuindo obras de arte para várias galerias provinciais e adquirindo-as de muitos de seus colegas de vanguarda para os novos museus estatais. Seu depoimento dá uma ideia do tipo de atividade que desenvolvia:

Nós, artistas esquerdistas começamos a trabalhar dirigindo e ensinando, e ao mesmo tempo nos virando para fazer nosso trabalho pessoal em nossos estúdios. O. Rozanova e eu começamos a organizar a sub-seção artística-industrial do Departamento de Artes Visuais do *Narkompros*. Visitamos estúdios, cooperativas, artesãos.

Recuperamos o trabalho que haviam jogado fora. Demos-lhes dinheiro e materiais, reavivamos escolas de arte abandonadas. Organizamos o Museu de Cultura Pictórica. Equipamos os museus da União Soviética e adquirimos obras dos esquerdistas, mas junto com elas também adquirimos obras de Konstantin Korovin, Abram Arkhipov, Sergei Maliutin, Vassili Surikov, Vrubel, e outros. Mas os “direitistas” começaram a nos atacar na imprensa [...]. E nós, repelindo-os, estamos construindo a arte Soviética... (RODCHENKO, 2005, p. 231, tradução nossa).

Esses artistas atuaram, então, como espécies de “executivos artísticos” (LODDER, 2005), formulando novas políticas a respeito das artes, inclusive com relação ao seu ensino.⁴⁷

Questões estéticas levantadas pela Revolução precisavam de um fórum mais amplo para sua disseminação, e para isso foram criados periódicos artísticos, como as revistas “Arte” (*Iskusstvo*), “A Vida da Arte” (*Zhizn iskusstva*), e “Belas Artes” (*Izobrazitelnoe iskusstvo*).

Vários artistas de vanguarda contribuíram na realização de uma “arte para as massas”: as “*agit-prop*” (propaganda agitational)⁴⁸ eram expressões da “hibridização de arte, teatro, poesia proletária, folclore, música, dança e cinema”. (BOJKO, 1980b, p. 72, tradução nossa). Em 1918, Maiakóvski escreveu em “Ordem ao exército da arte”: “As ruas são nossos pincéis, as praças nossas paletas”. (MAIAKÓVSKI apud RIPELLINO, 1986, p. 71). As artes foram utilizadas de forma didática para fins políticos, a princípio, com entusiasmo por parte de diversos dos artistas mais criativos e inovadores do período.

A arte “*agit-prop*” assumiu as mais diversas formas com intuito de atingir o público e carregar a mensagem socialista para todos os lugares: banners, cartazes, estampas, pinturas em objetos móveis como trens e barcos; pinturas em utensílios (pratos, tecidos); pinturas nas paredes de edifícios públicos; esculturas monumentais; decorações urbanas; marchas, festivais e carnavais; construções ocasionais (tribunas, quiosques, estações de trem, estandes de propaganda);

47 Ver capítulo 7, “Vigotski e o ensino de arte”.

48 O conceito de propaganda agitational estava ligado à perspectiva bolchevique de utilização da arte como meio de propagação ideológica, ou seja, agitar as massas para adesão ao seu projeto de construção de uma sociedade em bases socialistas.

espetáculos teatrais (shows satíricos; teatros de máscaras; teatros de bonecos para adultos; jornais vivos, espetáculos ao ar livre); “filme-verdade”; explosões de sons. (BOJKO, 1980b). (Fig. 8).

Figura 8 – Anônimo. Trem de propaganda agitacional: “Proletários do mundo, uni-vos!”.



Fonte: <http://humus.livejournal.com/3383085.html>

Figura 9 – El Lissitzky, “Bata os Brancos com a Cunha Vermelha”, 1919. Litografia, 23 X 19cm. Museu Stedelijik Van-Abbe, Eindhoven.



Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Artwork_by_El_Lissitzky_1919.jpg

Os artistas de vanguarda sentiam-se como porta-vozes do governo pós-revolucionário e comunicadores da mensagem socialista, e

suas obras de agitação transformavam o entorno e criavam novos ambientes. (LODDER, 2005). Como exemplo dessas produções, o cartaz suprematista de propaganda a favor do Exército Vermelho elaborada por El Lissitzky. (Fig. 9).

Após a guerra civil, o governo bolchevique havia concentrado totalmente a autoridade econômica e o poder na Rússia. Decretos haviam nacionalizado a indústria em larga-escala, abolido o direito à propriedade privada nas cidades e determinado a divisão de terras igualitária entre os camponeses. Entretanto, a economia estava arruinada e o governo via-se em dificuldades para retomar a indústria, para incentivar os camponeses a produzirem excedente de alimento para confisco pelo governo – e redistribuição para as cidades. Hostilizada pelos países europeus, onde a revolução não se espalhara como era a expectativa dos líderes bolcheviques, a Rússia estava isolada.

Medidas emergenciais foram necessárias para recuperação do país, e com esse objetivo foi elaborada a “Nova Política Econômica” (NEP). Instaurada por Lênin em março de 1921, a Rússia abriu-se, então, para um breve período de restabelecimento do comércio privado e reintrodução dos processos de mercado no campo. Lênin via a indústria como elemento-chave para o progresso político e social, considerando essencial a adoção da tecnologia do capitalismo contemporâneo, uma atitude simbolizada no slogan: “Comunismo é igual a Poder Soviético mais a eletrificação do país inteiro”. Um exemplo de como a vanguarda absorveu a função de propaganda demandada pelo governo pode ser vista no cartaz de Gustav Klutcis, no qual Lênin aparece em fotomontagem para propagar a ideia da eletrificação do país. (Fig. 10).

Esse ímpeto em direção à indústria foi absorvido pelos grupos de artistas construtivistas e produtivistas, que defendiam a ideia de uma arte unida à produção industrial.⁴⁹

Em maio de 1922 Lênin sofreu o primeiro de uma série de derrames que o levariam à morte em 1924. Desejava sua sucessão por um governo coletivo, mas havia já uma polarização entre Trótski e Stálin. Acontecimentos ainda antes de sua morte fizeram-no perceber o caráter intolerante, descortês desse último, e, listando esses motivos, admitiu a inadequação de Stálin para a Secretaria Geral do Partido, indicando seu afastamento. O testamento foi lido após a morte de Lênin no XIII Congresso do Partido em 1924, mas não causou o efeito desejado por seu autor.

⁴⁹ Ver capítulo 6, “Vigotski e Maiakóvski: vida, criação e recepção”.

Figura 10 – Gustav Klutcis, “A eletrificação do país inteiro”, 1920. Design para pôster. Sem localização, registro fotográfico de George Costakis (1981).



Fonte: <http://thecharnelhouse.org/2013/06/12/eninbulb/>

Stálin tinha seu poder crescentemente consolidado e, em 1925 Trótski foi afastado do governo e expulso do Partido em 1927.⁵⁰ O caminho estava aberto para a definição de Stálin na direção do governo da União Soviética, que perdurou até sua morte em 1953. A lista de abusos e atrocidades cometidas por Stálin é bem conhecida.⁵¹ Para os objetivos dessa tese, interessam os reflexos de sua política para os rumos das artes.

⁵⁰ Expulso da União Soviética em 1929, Trótski foi assassinado por ordem de Stálin em 1940 em Coyoacán, no México.

⁵¹ Sobre Stálin, ver Figs (1999, 2002, 2010, 2014); Montefiore (2006); Applebaum (2004).

2.6 REALISMO SOCIALISTA

Ainda que os artistas de vanguarda tenham sido os primeiros a se engajar no governo pós-revolucionário, sentindo-se seus emissários, sua preeminência não era unanimidade. Em 1922 foi estabelecida em Moscou a “Associação de Artistas da Rússia Revolucionária” (*AKhRR*), cujo objetivo primeiro era “apresentar a Rússia revolucionária de maneira despretensiosa e legível ao enfatizar a vida comum do proletariado, dos camponeses, do Exército Vermelho etc.”. (BOWLT, 1998, p. 221, tradução nossa). Rejeitando as tendências abstratas, cultivaram o “valor documental da arte”, numa reciclagem das tradições realistas do século XIX, especialmente a arte dos Itinerantes. (BOWLT, 1998, p. 221, tradução nossa).

A direção de Lunatcharski no “Comissariado para Iluminação do Povo” (*Narkompros*) distinguiu-se por sua tentativa de conciliar as tendências mais conservadoras com as vanguardistas, mas desde meados da década de 1920 vozes mais hostis começaram a atacar os artistas de vanguarda sob o pretexto de “ininteligibilidade para as massas”, além de acusações – as piores no contexto soviético – de “formalismo”, “individualismo” e “arte burguesa”. Nem Maiakóvski, o “poeta da revolução”, foi poupado,⁵² e um exemplo pungente de perseguição foi ao pintor Pavel Filonov.⁵³

Kiblitsky (2002) chama a atenção para o fato de que a mudança de postura do governo em relação à arte de vanguarda coincidiu com o estabelecimento do “Primeiro Plano Quinquenal” de Stálin para impulsionar a economia e a produção, que incluía a liquidação dos *kulaks*,⁵⁴ ou seja, a coletivização forçada (e violenta) da agricultura. As pinturas de camponeses de Malevich do fim da década de 1920 e início da década de 1930 são expressões de uma nova busca estilística do artista, mas também exibem um registro categórico da desumanização do camponês infligida pela “*deskulakização*”. (Fig. 11). O camponês agora aparece sem rosto, em postura hierática, estática, reforçada pela rigorosa separação das superfícies de cores puras, ao mesmo tempo em que nele se observam qualidades como irrealidade, “intangibilidade, leveza, e ausência de peso”. (PETROVA, 2014, p. 201, tradução nossa).

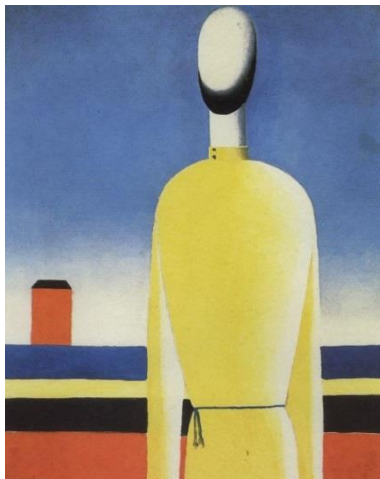
⁵² Ver capítulo 6, “Vigotski e Maiakóvski: vida, criação e recepção”.

⁵³ Ver capítulo 3, “O trágico em Vigotski e Filonov”.

⁵⁴ Os *kulaks* eram camponeses ricos, acusados desde o período do NEP de explorarem a agricultura em velhos termos, subcontratando mão de obra, arrendando terras, todas práticas proibidas pelo novo regime.

O próprio artista descreveu elementos dessas composições: “sensação de vazio, solidão e inescapabilidade da vida”. (MALEVICH apud PETROVA, 2014, p. 203, tradução nossa).⁵⁵

Figura 11 – Kazimir Malevich, “Pressentimento complexo (Torso com camisa amarela)”, c. 1932. Óleo sobre tela, 99 X 79 cm. Museu Russo, São Petersburgo.



Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/Казимир_Малевич_—_Важке_передчуття.jpg

O governo de Stálin foi ampliando cada vez mais seu controle sobre o conteúdo e a forma na arte com o intuito da criação de um estilo soviético, processo que culminou no decreto “Da Reconstrução das Organizações Literárias e Artísticas” de abril de 1932, que exigia que todos os profissionais da arte se filiassem a seus respectivos sindicatos e liquidava todas as facções artísticas e literárias. (BOWLT, 1998).⁵⁶ Em

⁵⁵ Petrova (2014) observa que a empatia de Malevich com os camponeses espelhava sua própria situação de perseguição pelo regime. Em cartas a amigos no período, o artista expressava um sentimento de total desespero.

⁵⁶ Stálin, apesar de sua pouca educação formal, era leitor ávido. Sua fama de homem pragmático contrastava com o perfil intelectual de seu rival Trótski, mas sua biblioteca continha 20.000 títulos “bem manuseados”. Tomava para si diretamente muito da censura prévia de obras literárias, apreciando “seu papel

1934, o “Primeiro Congresso de Todos os Sindicatos dos Escritores Soviéticos”, dirigido pelo escritor Máximo Górkí, estabeleceu o Realismo Socialista como único método adequado para as necessidades da arte e literatura Soviéticas.⁵⁷ O decreto apresentava a definição de Realismo Socialista:

O Realismo Socialista exige do artista uma fiel e historicamente concreta representação da realidade em sua dinâmica revolucionária. Depois, em conformidade com o Espírito do socialismo, deve-se combinar fidelidade e representação artística historicamente concreta com trabalho de modelação ideológica e educação dos trabalhadores. (KIBLITSKY, 2002, p. 132-33).

Figura 12 – Isaac Brodsky, “Lênin em Smolny”, 1930. Óleo sobre tela, 190 X 287 cm. Galeria Tretyakov, Moscou.



Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:1930_Brodsky_Lenin_in_Smolny.JPG

de editor-chefe imperial, remendando sem parar a prosa dos outros”. (MONTEFIORE, 2006, p. 129).

⁵⁷ Górkí havia se tornado amigo pessoal de Stálin desde a década de 1920, incorporado ao círculo do poder stalinista como “celebridade literária”, foi mimado com poder, presentes e regalias. Para bajulá-lo, Stálin mudou o nome de sua cidade natal (Nijni Nóvgorod) e a principal rua de Moscou (Tverskaia) para Górkí. (MONTEFIORE, 2006).

A partir de então, as comissões eram dirigidas aos artistas realistas, cujas obras de agitação deveriam representar os heróis do Plano Quinquenal, “refletir o heroísmo do Povo Soviético”, assim como expor os “inimigos do povo e do Partido Comunista”. (KIBLITSKY, 2002, p. 132). Alguns expoentes do Realismo Socialista foram Isaac Brodsky (Fig.12), Aleksandr Gerasimov (Fig. 13), e Aleksandr Deineka (Fig. 14).

Figura 13 – Aleksandr Gerasimov, “I.V. Stálin e K.E. Voroshilov no Kremlin após a chuva”, 1938. Óleo sobre tela, 296 X 386 cm. Galeria Tretyakov, Moscou.



Fonte: http://www.art-catalog.ru/picture.php?id_picture=13491

A intolerância para com os artistas de vanguarda assumiu formatos ainda mais oficiais, como a exposição “Arte na Era Capitalista”, na Galeria Tretyakov em Moscou, ocorrida entre novembro de 1931 e fevereiro de 1932. Na mostra, obras de artistas como Kandinsky e Malevich foram exibidas com legendas como: “Arte burguesa no impasse do formalismo e autonegação”.⁵⁸ (Fig. 15).

⁵⁸ Sobre o tema das exposições soviéticas, ver Jolles (2005); Semenova (2009).

Figura 14 – Aleksandr Deineka, “Defesa de Petrogrado”, 1927. Óleo sobre tela, 209 X 247 cm. Galeria Tretyakov, Moscou.



Fonte: <http://ml-review.ca/aml/AllianceIssues/A2004/MEMORIALBILL53.html>

Alguns artistas se adaptaram, como Rodchenko,⁵⁹ Klutcis. A alternativa de outros importantes artistas da época foi o exílio, como Kandinsky, Marc Chagall, Naum Gabo, Alexandra Exter.⁶⁰ As condições de vida dos artistas perseguidos que ficaram – e não foram executados como aconteceu com o diretor teatral Vsevolod Meyerhold (amigo de Vigotski) – foi marcada pela completa humilhação, uma vez que não tinham meios de subsistência. Caso do escritor Óssip Mandelshtam (outro escritor dos prediletos de Vigotski), das poetas

⁵⁹ A estratégia de Rodchenko foi a publicidade (ver capítulo 6, “Vigotski e Maiakóvski: vida, criação e recepção”), mas também a exploração da linguagem fotográfica.

⁶⁰ Gontcharova e Larionov já haviam se estabelecido em Paris em 1917 para trabalhar com Sergei Diaghilev nos Balés Russos e nunca mais voltaram. Kandinsky deixou a Rússia em 1921; Chagall e Gabo emigraram para Berlim em 1922; Exter foi para Paris em 1921.

Anna Akhmátova (proibida de publicar entre 1924 e 1939)⁶¹ e Marina Tsvietáieva;⁶² e de Filonov.⁶³

Figura 15 – Exposição “Arte na Era Capitalista”, na Galeria Tretyakov em Moscou (Novembro de 1931-Fevereiro 1932).



Fonte: Retirado de Jolles (2005, p. 432).

Não somente as artes foram alvos do controle stalinista, que se estendeu para outros tipos de produção intelectual e científica, como a pedologia, ou o estudo sobre a psicologia da educação e do desenvolvimento infantil, campo no qual estavam inseridas muitas das obras de Vigotski. Em 04/07/1936 o governo instituiu o “Decreto da Pedologia”, erradicando toda a pedologia soviética. Tal medida foi a solução radical para resolver o impasse entre a imposição de uma pedologia orientada para a ideologia comunista em lugar de uma abordagem multifacetada para esse campo de investigação. As obras de Vigotski só voltariam a ser publicadas 20 anos depois, e esse é um dos fatores que levaram sua obra quase ao esquecimento, não fosse o trabalho de seus parceiros teóricos Aleksandr Luria e Alexei Leontiev.⁶⁴

⁶¹ Sobre Akhmátova, ver Coelho (2008); Akhmátova (2009).

⁶² Sobre Tsvietáieva, ver Tsvietáieva (2005, 2008).

⁶³ O caso de Filonov será analisado no capítulo 2, “O trágico em Vigotski e Filonov”.

⁶⁴ Para a questão, ver Van Der Veer; Valsiner (2006).

Esse breve apanhado histórico revela a amplitude e profundidade das transformações ocorridas no espaço-tempo de vida de Vigotski. Embora fuja aos objetivos desta tese, é impossível não remeter à ideia de crise na psicologia, desenvolvida no amplo estudo metateórico “O significado histórico da crise em psicologia” (2004), realizado por Vigotski em 1927. As sucessivas dificuldades vividas pela sociedade russo/soviética do período certamente alimentaram essa noção de crise, verificada também no campo das artes, com o enfraquecimento da tradição canônica ocidental. Em todos estes âmbitos emergia a ideia do esgotamento e morte das velhas formas, o desejo de mudança e a irrupção do novo: novas formas de organização da sociedade, nova ciência, nova psicologia, nova arte. A dimensão trágica desses tempos difíceis pode ter nutrido a identificação de Vigotski com “Hamlet”, a tragédia de Shakespeare, que foi tema de seu primeiro trabalho científico de fôlego. A análise de “A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca” (1999) é o tema do próximo capítulo.

3 O TRÁGICO EM VIGOTSKI E FILONOV

Esse capítulo pretende aproximar a investigação que Vigotski fez acerca do “sentimento do trágico” na obra “A tragédia de Hamlet”, cuja segunda versão data de 1916, e a obra pictórica do pintor, poeta e teórico das artes russo Pavel Filonov. A forma como Vigotski apresenta esta categoria estética pode ser aplicada para uma análise da obra de Pavel Filonov.

3.1 CONTEXTUALIZANDO “A TRAGÉDIA DE HAMLET, PRÍNCIPE DA DINAMARCA” DE VIGOTSKI

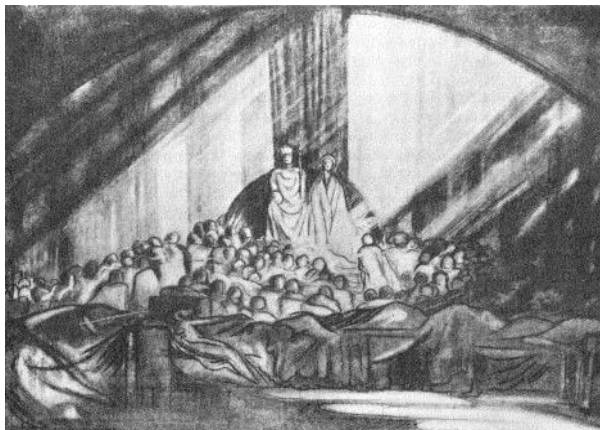
Vigotski iniciou sua análise sobre “Hamlet” aos 19 anos, obra precoce, porém erudita e clara. (RIVIÈRE, 1985). Uma reflexão de grande densidade em produção tão adiantada não demonstra apenas a familiaridade do autor com a crítica literária e a própria obra de Shakespeare, especialmente “Hamlet” pela qual Vigotski era um aficionado, mas mostra também certa ousadia em termos de método, promissores apontamentos para futuros desdobramentos científicos do autor.⁶⁵ Kozulin afirma que a obra não é “uma análise literária de caráter acadêmico”, nem “um tratado filosófico”, mas “um caso de psicologia fenomenológica ou existencial por excelência”. (1994, p. 60, tradução nossa). O mesmo autor identificou a influência da psicologia de William James, as referências à poesia simbolista russa, e uma menção às inovações introduzidas por Edward Gordon Craig às artes dramáticas. (KOZULIN, 1994).

Em 1916, quando era ainda um universitário, Vigotski teve contato com a montagem de “Hamlet” pelo Teatro de Arte de Moscou, com design do teatro simbólico de Edward G. Craig e direção de Stanislavski. (VIGODSKAYA; LIFANOVA, 1999). Uma descrição da original interpretação de Craig ajuda a compreender o impacto causado no jovem estudante: o cenário consistia apenas de telas de tecido dobráveis, as quais podiam se transformar num longo corredor, numa parede ou em colunas separadas; efeitos de luz faziam mudar a cor das telas, criando diferentes impressões conforme a cena; os figurinos eram simples, em cores suaves. (OSANAI; TSUBAKI, 1968). O princípio da simplicidade regia a montagem de Craig, criando concentração máxima no trabalho do ator, e, portanto, nos aspectos psicológicos de cada

⁶⁵ Sobre o método em Vigotski ver Zanella et al (2007).

personagem. Em sua obra “Em direção a um Novo Teatro”, de 1913, Craig apresenta o cenário para o primeiro ato, cena dois de “Hamlet”, de sua montagem no Teatro de Arte de Moscou, 1908. (Fig. 16).

Figura 16 – Edward Gordon Craig, “Cenário para o ato um, cena dois, de ‘Hamlet’, de William Shakespeare no Teatro de Arte de Moscou”, 1908. Reproduzido na obra de Craig “Em direção a um Novo Teatro”, de 1913.



Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Craig%27s_design_%281908%29_for_Hamlet_1-2_at_Moscow_Art_Theatre.jpg

Uma versão sintetizada de “Hamlet” de Vigotski foi publicada na União Soviética como apêndice da obra “Psicologia da Arte”, na edição de 1951. Nela, foram retirados os vestígios das influências identificadas por Kozulin (1994). A razão para tal reorientação do texto reside na incompatibilidade entre essa abordagem primeira da obra de 1916, influenciada pela perspectiva subjetiva da psicologia de William James e pela literatura simbolista, que ressaltava aspectos místicos e míticos da obra sobre Hamlet, e a psicologia da arte proposta por Vigotski em 1925, de manifesta base marxista.

Vigotski definiu sua obra sobre “Hamlet” como uma “crítica de leitor”, “francamente subjetiva” e baseada na “impressão artística imediata”. (1999, p. XVIII). Afirma uma crítica que não visa “interpretar a obra”, pois: “interpretar significa esgotar e depois disso a leitura perde seu porquê”. (1999, p. XXIV). Em “Hamlet” (1999), Vigotski apresenta seu ponto de vista polissêmico ao abordar a obra de arte:

“A obra de arte (como qualquer fenômeno) pode ser estudada de aspectos inteiramente diversos; permite um número infinito de interpretações, uma multiplicidade de enfoques, em cuja riqueza inesgotável está a garantia de seu sentido imorredouro”. (1999, p. XVII).

Tal aspecto garante a atualidade de seu pensamento sobre arte, assim como sua independência e parte do caráter subversivo de sua teoria anterior ao contexto da instituição do Realismo Socialista como único método da arte soviética em 1934. Vigotski desenvolve várias reflexões a respeito das peculiaridades da tragédia, tomando como estudo de caso a “tragédia das tragédias”, a obra escrita por William Shakespeare entre 1599 e 1601. Um dos elementos desenvolvidos por Vigotski é a relação entre tragédia e catarse.

3.2 CATARSE EM VIGOTSKI

Em “Psicologia da Arte” (1998), Vigotski faz uma apreciação da abordagem psicanalítica da arte, apontando limites dessa perspectiva. Miller (1998) traça um histórico da psicanálise na Rússia e União Soviética, evidenciando o fato de que as obras de Freud, a começar pela “Interpretação dos Sonhos”, publicada em 1899, foram traduzidas do alemão para o russo antes de aparecerem em qualquer outra língua. Moscou teve um instituto de treinamento organizado por psiquiatras que haviam estudado diretamente com Freud, Carl G. Jung e Karl Abraham, antes de Londres, Paris, Nova Iorque ou Buenos Aires, posteriormente tornados importantes centros de psicanálise. A presença da psicanálise na Rússia foi marcante, como atesta a atenção devotada a ela por autores como Vigotski e Mikhail Bakhtin,⁶⁶ assim como alguns conceitos psicanalíticos estavam disseminados nos escritos de artistas como Kandinsky⁶⁷ e Malevich.⁶⁸ Como desenvolvido no capítulo “Vigotski e

⁶⁶ Ver Vigotski (1991) e Bakhtin (2007).

⁶⁷ Um estudo dos escritos de Kandinsky revela a presença de inúmeros conceitos psicanalíticos como “consciente” e “inconsciente”. O artista russo pode ter tido contato com a psicanálise em seus tempos de formação em Munique (1896-1914), quando frequentava o círculo do poeta Stefan George, do qual participava a russa Lou-Andreas Salomé, amiga pessoal e uma das discípulas prediletas de Freud. Ver Weiss (1979).

⁶⁸ Malevich era deliberadamente avesso à cultura letrada, mas em seus escritos é possível encontrar a ideia das fontes inconscientes da arte: “A concepção

o ensino de arte”, a psicanálise foi uma das abordagens centrais na Academia Russa de Ciências Artísticas (*Rakhn*).⁶⁹

A crítica de Vigotski à psicanálise focaliza os seguintes pontos: ênfase exclusiva no inconsciente, relegando à consciência um papel secundário – e não a compreendendo como um “fator autônomo ativo” (p. 98); incapacidade da psicanálise de explicar a questão da forma na arte – ou seja, seu acento exclusivo no conteúdo; o ponto de vista reducionista da psicanálise quanto ao sentido e o efeito da obra de arte relacionado somente às questões da infância e sexualidade. A explicação psicanalítica da obra de arte e da criação artística é incompatível com a psicologia da arte proposta por Vigotski por reduzir o papel social da arte, ao restringir o efeito e a criação da obra de arte ao campo da consciência individual, além de ser incapaz de explicar a “evolução histórica” e as mudanças das funções sociais da arte.

Entretanto, Vigotski não descarta todos os conceitos psicanalíticos. Incorpora, problematiza e complexifica o conceito de catarse, cujas referências de base são a “Poética” (1995) de Aristóteles e do início da psicanálise.⁷⁰ Para o filósofo grego, a tragédia seria o ápice da arte (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1999), notadamente pela grandeza moral do herói trágico. Aristóteles menciona a catarse em sua definição da tragédia, mas não a explica:

É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções. (1995, p. 24).

artística (pictórica), baseada no sentimento de fenômenos lineares, bidimensionais e espaciais não é baseada numa compreensão intelectual das relações utilitárias desses fenômenos; é não-objetiva e subconsciente e, vista de um ponto de vista intelectual, constitui, por assim dizer, uma “norma cega incontrolável”. (MALEVICH, 1959, p. 20, tradução nossa).

⁶⁹ Ver capítulo 7, “Vigotski e o ensino de arte”.

⁷⁰ O termo catarse foi retomado de Aristóteles por S. Freud e J. Breuer, definindo o método catártico em “Estudos sobre a histeria” de 1895, como o “procedimento terapêutico pelo qual um sujeito consegue eliminar seus afetos patogênicos e então ab-reagi-los, revivendo os acontecimentos traumáticos a que eles estão ligados”. (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 107).

A função da catarse na concepção aristotélica estaria na limpeza, na purgação de emoções suscitadas pela tragédia. Fundamental para a noção aristotélica seria, portanto, o efeito causado pela obra de arte, ou, mais especificamente, as formas como as ações e comportamento do herói trágico afetam o espectador. (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1999).

Vigotski admite a impossibilidade de conhecer com precisão o sentido atribuído pelo filósofo grego, porém, considera o termo “catarse” central para a compreensão da reação estética, uma das preocupações fundamentais abordadas em “Psicologia da Arte” (1998). O conceito de catarse na psicanálise deriva da noção aristotélica, e aí novamente Vigotski se diferencia desse referencial. Interessa a Vigotski este processo no qual “as emoções angustiantes e desagradáveis são submetidas a certa descarga, à sua destruição e transformação em contrários”. (1998, p. 270). O aspecto biológico da arte também estaria compreendido na noção de catarse, no que tange ao mecanismo de “descarga indispensável de energia nervosa e um procedimento complexo de equilíbrio do organismo e do meio nos momentos críticos de nosso comportamento”. (1998, p. 313).

Um dos atributos mais poderosos da arte seria promover elaboração, superação, solução e transformação de sentimentos. Para Vigotski, reside aí uma importante função social da arte como “técnica social do sentimento” (1998, p. 315), e explica: “[...] quando a arte realiza a catarse e arrasta para esse fogo purificador as comoções mais íntimas e mais vitalmente importantes de uma alma individual, o seu efeito é um efeito social”. (1998, p. 315). Ao final do “Psicologia da Arte” (1998), Vigotski elabora de forma clara sua proposição do papel social da arte: “[...] a arte é a mais importante concentração de todos os processos biológicos e sociais do indivíduo na sociedade, que é um meio de equilibrar o homem com o mundo nos momentos mais críticos e responsáveis da vida”. (1998, p. 329).

Entretanto, há na concepção de catarse de Vigotski uma diferença fundamental com relação ao conceito aristotélico e psicanalítico. Para o filósofo grego a tragédia apresenta “uma solução negativa ou um desenlace desditoso [a derrota, o fracasso ou a morte] para o personagem trágico” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1999, p. 151), os quais causariam terror e comiseração no espectador. Contudo, a comiseração e o terror seriam procedidos pelo prazer estético.⁷¹ Quando Vigotski

⁷¹ Na psicanálise, o processo de ab-reação, ou seja, de descarga de afetos também promoveria certo alívio ao fazer emergir à consciência os conteúdos relacionados a um trauma.

apresenta suas reflexões sobre “Hamlet”, porém, ainda que ressalte o poder de transformar os sentimentos que seria peculiar da experiência estética, o desenlace dessa experiência nem sempre seria prazeroso. Ao contrário, em “A tragédia de Hamlet”, Vigotski (1999) argumenta sobre os aspectos sombrios, angustiantes, obscuros, misteriosos da tragédia. Não há solução possível para o espectador e sim a premência de uma resposta. Como o autor afirmou: “[...] a vivência estética cria uma atitude muito sensível para os atos posteriores e, evidentemente, nunca passa sem deixar vestígios para o nosso comportamento”. (VIGOTSKI, 2001, p. 324).

Neste ponto é possível aproximar Vigotski e o pintor russo Pavel Filonov. Ao contemplar a obra plástica desse artista, o espectador depara-se com algo de misterioso, de inexplicável, de inefável. Não há alívio possível diante das pinturas de Filonov. A fealdade e a expressividade de sua pintura apresentam um enigma e a perspectiva da tragédia de Vigotski oferece uma base para decifrá-lo.

3.3 O FEIO EM PAVEL FILONOV

Pavel Filonov é um artista pouco conhecido pertencente à “tradição alternativa” da arte russa (BOWLT, 1975, p. 208, tradução nossa),⁷² um dos artistas “mais recônditos e enigmáticos da vanguarda russa”. (BOWLT, 2000, p. 183, tradução nossa). Embora tenha participado de muitas exposições com expoentes da vanguarda no grupo “União da Juventude”,⁷³ a obra de Filonov não se enquadra na vertente neoprimitivista de Mikhail Larionov e Natália Gontcharova, nem nas tendências não-objetivas representadas por Kazimir Malevich, Kandinsky e os construtivistas. Embora não se possa falar de um

⁷² À tradição alternativa da arte russa pertenceriam igualmente o inclassificável artista visual Mikhail Vrubel e os simbolistas russos. (BOWLT, 1975).

⁷³ A “União da Juventude” foi uma associação de pintores fundada em 1909-10 em São Petersburgo, por M. Matiushin, Elena Guro, Olga Rozanova, V. Markov, P. Filonov, dentre outros. Publicaram três almanaques com ensaios teóricos, além de escritos literários; editaram livros de arte contemporânea; fundaram uma biblioteca com foco na literatura ocidental; colecionaram reproduções de afrescos, mosaicos, monumentos arquitetônicos e miniaturas antigas; envolveram-se em três produções teatrais: “O Tsar Maxemiane”, “Vladimir Maiakóvski” e “Vitória sobre o sol” (os dois últimos serão abordados no capítulo 5, “Vigotski, Formalismo e Futurismo russos”). (MARCADÉ, 2007).

Expressionismo russo, Filonov é o “mais expressionista dos membros da vanguarda”. (BOWLT, 2000, p. 183, tradução nossa). Entretanto, embora existam pontos em comum entre a pintura desse artista e a de seus contemporâneos na Alemanha, especialmente os membros do *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul), Filonov guarda peculiaridades como sua “estética orgânica”, na qual cada parte da realidade é tratada como um todo orgânico, “evoluindo de acordo com sua unidade biológica, funcionando e se desenvolvendo a partir de seus próprios constituintes”. (BOWLT, 2000, p. 183, tradução nossa).

A obra de Filonov pode ser associada com a arte dos grandes mestres da arte renascentista alemã e holandesa, especialmente Albrecht Dürer, Mathias Grünewald, Hans Holbein, Lucas Cranach, Hieronimus Bosch⁷⁴ e Peter Brueghel, “o velho”, artistas bem representados no museu Hermitage, em São Petersburgo e em coleções particulares em São Petersburgo e Moscou. A influência é visível no uso da linha como elemento sensível nas primeiras obras de Filonov, mas também na propensão para a fantasia, a alegoria, a preocupação com símbolos apocalípticos, “um senso comum de transformação universal iminente”. (BOWLT, 1975, p. 211, tradução nossa).

Figura 17 - Pavel N. Filonov, “Autorretrato”, 1909-10, nanquim sobre papel. Museu Russo, São Petersburgo.



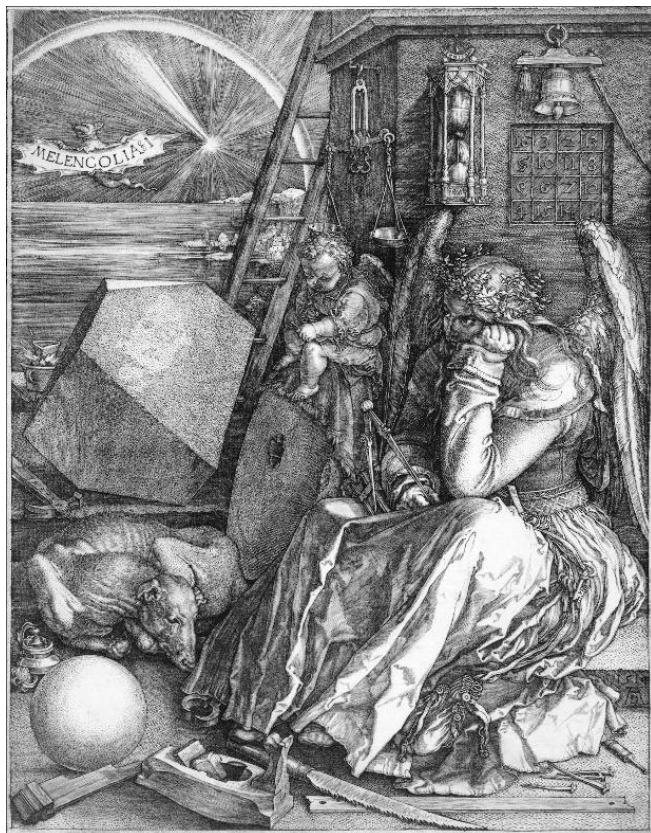
Fonte: <http://www.wikiart.org/en/pavel-filonov/selfportrait-1911>

Um exemplo do uso da linha como força sensível é o “Autorretrato” de Filonov, de 1909-10. (Fig. 17).

⁷⁴ Filonov cita Bosch em seus escritos, o que atesta claramente essa influência. (BOWLT, 1975b).

O retrato do artista, em primeiro plano, remete à alegoria da Melancolia, tema caro à tradição alemã, como em “*Melancholia I*”, de Albrecht Dürer (1514) (Fig. 18), e igualmente em “Autorretrato com braço erguido” do pintor romântico alemão Caspar David Friedrich (1802).⁷⁵(Fig. 19).

Figura 18 – Albrecht Dürer, “Melancholia”, 1514. Gravura em metal, 24,40 X 19,20 cm. Museu Britânico, Londres.



Fonte: British Museum.

⁷⁵ Muitas outras referências poderiam ser citadas: o “Retrato de dr. Gachet” (1890), de Vincent Van Gogh, as várias versões de “Melancholia” (1891), de Edward Munch, certamente muito convergentes com a poética de Filonov.

Figura 19 – Caspar David Friedrich, “Autorretrato com braço erguido”, 1802. Lápis, bico-de-pena e tinta sobre papel, 26,7 X 21,5 cm. Kunsthalle, Hamburg.



Fonte: <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Friedrich,+Caspar+David%3A+Selbstbildnis+mit+aufgest%C3%BCtztem+Arm>

Nas três composições a linha exerce papel fundamental. Em Dürer e Friedrich o tratamento das linhas é distribuído uniformemente na composição, ora surgindo fluidas, ora interrompidas, hachuradas e vibrantes a criarem efeitos de textura e volume (claro e escuro, cheios e vazios).

No autorretrato de Filonov, porém, não há uniformidade. Parte do rosto em primeiro plano é composto de linhas suaves, quase esboços que delineiam o contorno do rosto, a boca, o queixo e partes do nariz. Essas linhas mais longas e fluidas contrastam com as linhas interrompidas em direções diversas que compõem a mão que apoia a cabeça. O tratamento dado a esta parte da composição contrasta com os demais elementos, os grafismos são variados, das hachuras ao pontilhado, e o pulso e a mão são tratados com rigor anatômico, ao mesmo tempo que cresce a expressividade através da densidade criada nas articulações. O artista parece enfatizar o contraste ou complementaridade entre a imaterialidade do exercício do pensamento, com a materialidade dos meios, a mão do artista que executa, que materializa aquilo que foi antes imaginado. Filonov trabalha da transparência à opacidade, extremos que

se encontram justamente na linha dos olhos, cujas pupilas são tão saturadas quanto o fundo do desenho.

As três obras podem ser identificadas com a alegoria da melancolia, especialmente no gesto de apoiar a cabeça. A base teórica para a iconografia da “*Melancholia I*” de Dürer seria “A filosofia oculta” de Cornelius Agrippa, impressa em 1533, que estabeleceu o primeiro grau da melancolia como o temperamento dos pintores, arquitetos, escultores e mestres de várias artes manuais. (BARBOSA, 2011). O tema da melancolia ocorre também no teatro renascentista e é Hamlet quem exhibe qualidades próprias do humor melancólico: ao mesmo tempo uma imaginação superior e uma incapacidade para agir, a inércia, a imobilidade, elementos enfatizados por Vigotski em sua leitura da obra de Shakespeare e visíveis no anjo de Dürer. Vigotski escreve sobre “Hamlet” como “tragédia sem ação” (1999, p. 1), sobre seu “caráter inativo”. (1999, p. 14).

No desenho de Filonov observa-se uma figura com as feições distorcidas em segundo plano, essas sim mais características dos desdobramentos posteriores do estilo do artista. Em Dürer, ao lado do anjo da melancolia, encontra-se a figura de um *putto*, seu auxiliar. Mas qual seria o papel da figura secundária no desenho de Filonov? Se o humor melancólico é o que mais leva a pensar, mais “alimenta a reflexão filosófica e a criação poética” (BARBOSA, 2011, p. 26), a composição de Filonov remete à reflexão existencial, à centralidade do pensamento, à ênfase numa abordagem científica, como a que advogava em sua “Teoria da Arte Analítica”. Contudo, em sua teoria e prática, o artista almejava uma fusão entre razão (pensamento analítico) e intuição: “Eu declaro que há dois métodos de abordar um objeto e de resolver o problema que ele coloca: a abordagem analítica, não-enviesada, e a abordagem científica baseada na intuição mas constantemente verificada pela análise”. (FILONOV, 1977, p. 228, tradução nossa).⁷⁶ A esta dimensão intuitiva o artista chamou de “fluxo universal”, “eclosão universal” e na sua concepção da arte “orgânica” repousava a aspiração de produzir uma arte que registrasse “o processo de tornar-se”. (BOWLT, 2000, p.189, tradução nossa).

A figura de faces distorcidas em segundo plano poderia ser lida como um duplo do próprio artista: ao elemento analítico/pensativo

⁷⁶ A fusão entre pensamento analítico e intuição está presente também nos escritos de K. Malevich, para quem, o quadrado preto, “primeiro passo da pura criação em arte”, seria fruto da “razão intuitiva”. (MALEVICH, 1969b, p. 38, tradução nossa).

associa-se esse elemento irracional, intuitivo, cujos contornos são borrados, pois é impossível captá-lo com clareza. Bowlt (1975b) atesta que Filonov parecia equivaler “intelecto verdadeiro” com intuição.

Vigotski identifica na tragédia de “Hamlet” uma série de dualidades, como as duas concepções de mundo representadas na “consciência diurna, da razão, do rei” (1999, p. 36), e nas “profundezas obscuras da alma profética de Hamlet” (1999, p. 36); no diálogo externo transcorrido em palavras e no diálogo interno que ocorre em silêncio; no visível e simples, em oposição ao inusitado e profundo; no claro e no escuro; no aqui e no além; na vida e na morte. Esse cenário de dualidades é reforçado pelas figuras de linguagem utilizadas por Vigotski para escrever sobre a obra: o abismo,⁷⁷ o espelho, o crepúsculo. Vigotski descreve o crepúsculo: “Nessa hora, que parece prolongar-se apenas por uma insignificante fração de segundo, tudo – objetos e pessoas – tem uma espécie de dupla existência ou existência desdobrada, uma noturna e uma diurna, uma na manhã e uma na noite”. (1999, p. 1).

Embora o autor transite de um polo para outro das dualidades, é o aspecto de conflito, é o espaço entre os polos que ele enfatiza. Esse espaço “entre” é justamente o espaço da obra de arte, seja a tragédia de “Hamlet” (1999), sejam as pinturas de Filonov. As duas faces no autorretrato de Filonov podem ser lidas como representando os polos analisados por Vigotski na tragédia de Shakespeare, e assim poderiam ser descritas:

[Hamlet] está cindido, desdobrado, entregue a dois mundos, vivendo duas vidas, sempre recordando a Sombra: está entregue a uma outra consciência. Sua alma profética, presciente, que vê através do que está oculto, habita dois mundos, e seu coração, tomado de dolorosa inquietude, pulsa no limiar, no último marco desta vida. (VIGOTSKI, 1999, p. 81).

Bowlt (1975b) sugere que uma das razões para a pouca apreciação do trabalho de Filonov no Ocidente, além da inacessibilidade antes do fim da União Soviética, seria o fato de muitos de seus trabalhos serem “extraordinariamente feios”. (p. 282, tradução nossa). Para esse historiador da arte, suas obras não teriam a harmonia de cores de

⁷⁷ Tema caro à poesia simbolista russa. Ver Goering (1995).

Malevich e Kandinsky, a alegria de viver expressa nas obras de N. Gontcharova e M. Larionov, ou a “ordem sensitiva” dos construtivistas.

Filonov não produzia suas pinturas como elementos a proporcionarem simplesmente prazer ao espectador. Havia no artista a profunda crença na arte como uma “elevada missão”. (BOWLT, 1975b, p. 283, tradução nossa). Em consonância com essa perspectiva, é possível destacar a negação de Vigotski a uma perspectiva hedonista da arte, a qual, aliás, considerava “pobre e falsa” (VIGOTSKI, 1998, p. 75), afirmando: “[...] erro bem maior consiste em reconhecer como momento fundamental e determinante da psicologia da arte o prazer proporcionado por qualquer tipo de modalidade”. (VIGOTSKI, 1998, p. 73).

O Feio é em si uma categoria estética, para além da simples negação do Belo. Eco (2007), ao realizar uma história da feiura e de suas múltiplas declinações, identifica três momentos diversos do Feio na arte: “o feio em si, o feio formal e a representação artística de ambos”. (p. 20). A obra “Estética do feio” (1853), elaborada por Karl Rosencrantz e comentada por Eco (2007), apresenta algumas características do feio na arte:

[...] as diversas formas da incorreção artística, [...] a assimetria, a desarmonia, o desfiguramento, a deformação (o mesquinho, o débil, o vil, o banal, o casual e o arbitrário, o tosco), as várias formas de repugnante (o desajeitado, o morto e o vazio, o horrendo, o insosso, o nauseabundo, o criminoso, o espectral, o demoníaco, o feiticeiresco, o satânico). (ROSENCRANTZ apud ECO, 2007, p. 16).

Sánchez Vázquez (1999) ressalta a contribuição de pintores como Lucas Cranach, Diego Velázquez, Rembrandt e Goya para a ruptura do vínculo entre arte e beleza, prefigurada pelos artistas renascentistas e consumada no século XIX. Esses artistas não pretenderam embelezar o feio, e nem mesmo quiseram simplesmente representar um feio real, natural, mas exibiram uma fealdade produzida, “criada pelo artista”. (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1999, p. 225).

Muitas das qualidades elencadas por Rosencrantz fazem parte das expressões de arte de vanguarda, as quais, aliás, incorporaram criações artísticas não ocidentais para romper com a tradição pictórica ocidental, evidenciando a relatividade cultural do que se compreende por beleza e

feiura. Tais aspectos não fugiram à análise de Eco (2007), ao observar que os artistas de vanguarda experimentaram a representação do feio em si, do feio formal e, ao utilizarem do recurso da deformação de imagens, eram muitas vezes interpretados como exemplos do feio artístico.

Essa postura pode ser identificada na poesia de Arthur Rimbaud e Lautréamont, e de forma declarada nos manifestos futuristas italianos, como no “Manifesto técnico da literatura futurista”, assinado em 1912 por Filippo Tommaso Marinetti:

Gritam-nos: “Sua literatura não será bonita! Não mais teremos a sinfonia verbal, com seus harmoniosos balanceios e com suas cadências tranquilizadoras!” Mas claro! Ainda bem! Nós, no lugar disso, utilizamos todos os sons brutais, todos os gritos expressivos da vida violenta que nos circunda. Fazemos corajosamente o “feio” em literatura e matamos em todos os lugares a solenidade. (MARINETTI apud ECO, 2007, p. 370).

Além do Futurismo, pode-se mencionar o Expressionismo, o Surrealismo, o Dadaísmo como tendências vanguardistas que introduziram a feiura com parte de sua estratégia de escândalo e quebra com a tradição artística precedente.⁷⁸ Os cubo-futuristas russos lançaram mão do primitivismo como recurso que levou à deformação, desproporção, assimetria, e a obra de Filonov está inserida nesse contexto.⁷⁹ O artista bebeu nas fontes pré-cristãs das antigas culturas siberianas, do sul da Rússia e Finlândia, assim como na arte cristã primitiva. Dessas referências, destilou certos princípios estilísticos como a magnificação das proporções dos objetos, a solidez dos membros e a rotundidade da forma, notáveis em suas produções. (BOWLT, 1975b). As fontes iconográficas de Filonov foram colhidas no Museu de Antropologia e Etnografia, adjacente ao Museu de Zoologia frequentado

⁷⁸ “Jogo Lúgubre”, escrito em 1929 por Georges Bataille, é outro exemplo da relação entre vanguarda e feiura: “As pinturas de Picasso são horrendas e as de Dalí são de uma feiura espantosa. [...] Se os movimentos violentos conseguem liberar um ser de um tédio profundo, é porque permitem o acesso, através de não se sabe que obscuro erro, a uma horrível feiura que satisfaz”. (1996, p. 477, tradução nossa).

⁷⁹ Como desenvolvido no capítulo 5, “Vigotski: Formalismo e Futurismo russos”.

pelos estudantes da Academia que lá encontravam esqueletos animais e humanos para estudo. Certo fascínio pelo grotesco foi nutrido pela *Kunstammer* de Pedro, “o grande”, uma das coleções mais ricas e variadas de monstros e aberrações na Europa.⁸⁰

A cabeça humana foi um tema frequente na obra de Filonov. Bowlt (1975b) identifica esse elemento como “o centro analítico e intuitivo do universo” (p. 291, tradução nossa), significando, portanto, um elemento de síntese de um pressuposto central da criação de Filonov. Esse é o eixo temático para a escolha das obras do artista a serem colocadas em diálogo com o pensamento de Vigotski, apresentadas por critério de articulação teórica e não necessariamente cronológica.

Em “Onze cabeças”, de 1935, observa-se algumas características marcantes da obra de Filonov. (Fig. 20). As cabeças são apresentadas de forma relativamente realista. São visíveis os conhecimentos de anatomia de Filonov, que era leitor voraz de tratados cirúrgicos. Seus conhecimentos de anatomia garantiram seu ingresso na Academia Imperial de Artes de São Petersburgo, após três tentativas mal-sucedidas.⁸¹ Entretanto, na obra do artista, o apreço pela anatomia humana está subordinado à força expressiva, e, ao mesmo tempo que modela os tons azuis e vermelhos para criarem o efeito de claro-escuro e volume nas figuras, com a representação precisa dos ossos, crânios,

⁸⁰ A seção anatômica da *Kunstammer* de Pedro, “o grande”, estava localizada em anexo à Academia de Ciências e continha elementos como um peixe-espada, uma ovelha com oito pernas; outra com três olhos, dois torsos e seis pernas; um bebê com três pernas; um bebê com duas cabeças. (BOWLT, 2000).

⁸¹ Filonov foi treinado inicialmente como pintor de letreiros (sobre a influência dos letreiros comerciais na vanguarda russa, ver capítulo 5, “Vigotski, Formalismo e Futurismo russos”). Mas o pintor também teve formação acadêmica, primeiramente nos estudos entre 1902-1908 com Lev Dmitriev-Kavkasky, e posteriormente quando frequentou a Academia de Belas-Artes de São Petersburgo, entre 1908-1910. Ou seja, considerando o ensino acadêmico das artes, ao qual a Academia de São Petersburgo não se diferenciava, Filonov conhecia bem suas convenções: perspectiva científica; claro-escuro; estética do acabado; clareza; cubo de representação ideal e concepção cenográfica do espaço; fonte de luz única; e, ainda, um tema de seu extremo interesse, a anatomia humana. Apesar desse estudo formal, Filonov jamais cedeu à perspectiva acadêmica e declarava que a maioria dos artistas da instituição eram “lixo artístico” num “abatedouro”. (BOWLT, 2000, p. 189, tradução nossa). Para o programa da Academia Imperial de Belas-Artes de São Petersburgo, ver capítulo 7, “Vigotski e o ensino de arte”.

articulações; as veias e músculos parecem vencer o limite da pele e ganhar a superfície de frentes e bochechas descarnadas.

Figura 20 – Pavel Filonov, “Onze cabeças”, 1935. Óleo sobre tela, 82X72 cm. Museu Russo, São Petersburgo.



Fonte: <http://www.wikiart.org/en/pavel-filonov/eleven-heads-1935>

As cabeças são pintadas ora em toda a sua volumetria, ora correspondendo aos rostos apenas, criando a impressão de máscaras. Rostos alongados, mandíbulas projetadas, narizes proeminentes, frentes protuberantes, narinas dilatadas, em nenhuma parte da pintura é possível encontrar a beleza canônica, idealizada, como a ensinada na Academia. As expressões são severas, graves. Os olhares das onze figuras não se

cruzam, os homens não se fitam. Não é possível saber o que veem. Filonov elaborou a composição de forma que o olhar do espectador não repousa jamais, segue a direção das cabeças, perscruta seus olhares e nada encontra antes de fixar-se brevemente no próximo rosto.

Filonov cria uma espécie de mosaico em variações tonais de azul, vermelho e rosa. As pequenas tesselas em formas retangulares, quadradas, trapezoidais contrastam com a organicidade das cabeças. Embora possam ser lidas como fundo da composição, a ação de avanço das cores quentes e claras e recuo das frias e escuras causam um efeito pulsante, dinamizando ainda mais a pintura e potencializando o efeito de agitação cambiante.

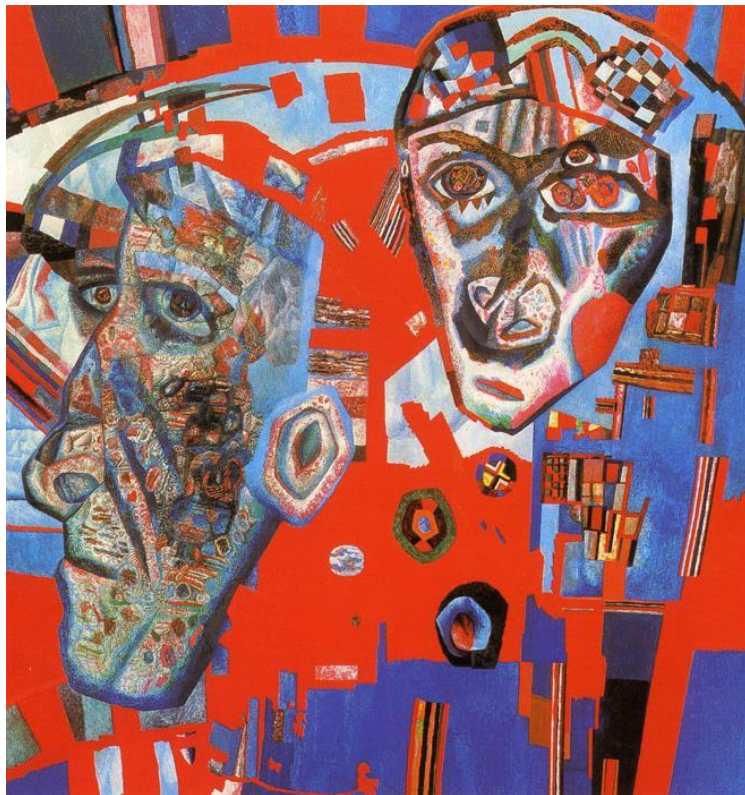
Filonov foi influenciado pelo Cubismo, como o foram muitos artistas russos da época.⁸² Os valores cubistas, inicialmente o “Cezanismo Geométrico” e, a partir de 1913, especificamente o Cubismo Analítico, são claramente identificáveis em sua pintura, como a imagem representada através de múltiplos ângulos. (MARCADÉ, 2007). Os cubistas franceses dessa vertente analítica – em especial evidenciada nos escritos de Apollinaire – mencionavam a quarta dimensão, figurando a imensidão do espaço, a dimensão do infinito, para além da geometria Euclidiana. (DE MICHELI, 2004). O espaço transcendido e a aceleração do tempo são experiências novas promovidas pelas inovações tecnológicas (aeroplano, telefone, megafone) e exaltadas pelas vanguardas russas, do Cubo-futurismo ao Construtivismo.

Filonov incorpora o Cubismo em sua faceta prismática e fragmentada, a qual se liga à herança russa advinda dos mosaicos bizantinos. Diferente do Cubismo Analítico de origem francesa, eminentemente monocromático, o caráter oriental confere à pintura do artista russo suas qualidades iridescentes, uma de suas marcas mais notórias.

⁸² A relação com os movimentos da arte moderna europeia não é fortuita, pois colecionadores russos adquiriam obras dos principais artistas modernos europeus: Monet, Manet, Pissarro, Sisley, Degas, Fantin-Latour; Van Gogh, Gauguin, Douanier Rousseau, Derain e os Nabis; Matisse e Picasso. As pinturas francesas, em quantidade e condições não encontradas em nenhum lugar da Europa, estavam acessíveis a estudantes, pintores e *connoisseurs*. (BIRD, 1987). Ver capítulo 5, “Vigotski, Formalismo e Futurismo russos”.

3.4 PROCESSO DE CRIAÇÃO EM FILONOV E MÉTODO EM VIGOTSKI

Figura 21 – Pavel Filonov, “Duas cabeças”, 1925. Óleo sobre papel, 58X54 cm. Museu Russo, São Petersburgo.



Fonte: <http://www.wikiart.org/en/pavel-filonov/two-heads-1925>

Na obra “Duas cabeças”, de 1925 (Fig. 21), é possível identificar a recorrência de alguns elementos observados em “Onze cabeças” (1935), como a deformação deliberada dos rostos, a dualidade entre o orgânico e o geométrico, além dos vestígios dos mosaicos em tons de azul e vermelho. Em “Duas cabeças”, porém, qualquer sinal do restante do corpo desapareceu, e as cabeças parecem flutuar num espaço não-objetivo. Há aqui uma relação evidente com os ícones russos, como o

“São Nicolau” (1502), afresco do Mestre Dionísio para a catedral da Natividade no Monastério de Ferapontov.⁸³ (Fig. 22).

Figura 22 - Dionísio (1444-c.1508), “São Nicolau”, 1502. Afresco. Catedral da Natividade, Monastério de Ferapontov, Região de Vologda.



Fonte: http://www.lomonosov.org/article/nikola_veshnij.htm

No ícone, como na pintura de Filonov, a figura humana (divina, no caso do ícone ou do afresco de Dionísio) é representada em fundo imaterial, e o orgânico (figura humana) coexiste com o geométrico.

Em “Duas cabeças”, Filonov ampliou a superfície das cores no fundo da pintura, embora ainda apareçam espaços com as pequenas tesselas coloridas. No centro da pintura predomina o vermelho intenso, em contraste com os tons de azul, novamente o jogo de cores quentes e frias a modular a percepção do espectador e amplificar a expressividade através do contraste entre cores primárias. As figuras não se comunicam, não se olham. A cabeça da esquerda é composta de um detalhado mosaico contido pelo contorno da cabeça, nariz, orelha e linhas do rosto em azul. Contudo, é um mosaico orgânico, como se Filonov tivesse reconstituído microscopicamente os tecidos da face: pele, músculos, veias.

⁸³ O mosteiro de Ferapontov, localizado no norte da Rússia, é patrimônio da UNESCO. Trata-se de um exemplo completo de um complexo monástico ortodoxo russo dos séculos XV-XVII excepcionalmente bem conservado tanto em termos arquitetônicos como pela presença dos afrescos do Mestre Dionísio. Ver: <http://whc.unesco.org/en/list/982>

O uso peculiar da anatomia por Filonov pode estar relacionado com sua participação na I Guerra Mundial, entre 1916-1918. O artista pintou cenas terríveis nos campos de batalhas.⁸⁴ Sua poética exhibe figuras humanas reconstituídas ou em degeneração, onde as partes internas se tornaram externas e o sólido tornou-se fluido. Para Bowlt (2000), esta característica da representação humana na obra do artista revela a ameaça de desintegração da substância do mundo fenomenal. Maurice Nadeau (1964), em sua “História do Surrealismo”, atesta o papel da experiência da guerra dos artistas surrealistas como inauguradora de uma estética do fragmento. Muitos surrealistas foram à guerra⁸⁵ e reforçaram seu niilismo radical estendido a todas as manifestações dessa civilização que a produziu.

A cabeça da esquerda demonstra elementos peculiares do que Filonov chamou de “Florescer Universal”, tema de um poema escrito e ilustrado pelo artista em 1915,⁸⁶ e uma outra forma de denominar sua teoria. Pode-se inferir que essa importante premissa da arte de Filonov foi forjada em seus estudos interdisciplinares sobre zoologia, botânica, química e mineralogia.⁸⁷ O artista compreendia a obra de arte como um organismo, dependente de um universo de matéria e com ela interagindo o tempo todo. (BOWLT, 1975b). Essa concepção de mundo, na qual tudo está em constante fluxo e em interconexão, onde a figura humana e a natureza estão em unidade, é representada pelo artista através de um cuidadoso e laborioso processo de execução. Um exemplo desse princípio de execução é a obra “Fórmula do Cosmos” (1918-19). (Fig. 23).

⁸⁴ Ver também, do mesmo artista, “Guerra alemã” (1915), Fig. 7 (p. 60). É visível a influência cubista nessa composição, entretanto, além dos múltiplos pontos de vista externos, Filonov parece expor camadas internas dos corpos sugeridos na pintura.

⁸⁵ Os surrealistas que foram para a guerra: André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon, Benjamin Péret, Philippe Soupault.

⁸⁶ O poema guarda evidente parentesco com as produções literárias cubo-futuristas, com o uso livre de neologismos e linguagem *zaum*, além da rejeição da pontuação. Sobre o Futurismo russo, ver capítulo 5, “Vigotski, Formalismo e Futurismo russos”.

⁸⁷ Filonov recomendava a leitura dos seguintes autores para seus alunos de arte: a biografia do químico Antoine L. Lavoisier, o naturalista e médico Carl Von Linné, o biólogo Ivan Michurin, o cientista Louis Pasteur, o médico e fisiologista I. Pavlov, o cirurgião N. Pirogov e as obras de Charles Darwin “Viagem do Beagle” (1839) e “A origem das espécies” (1859). (BOWLT, 2000).

Figura 23 – Pavel Filonov, “Fórmula do cosmos”, 1918-19. Óleo sobre tela, 98 X 71 cm. Museu Russo, São Petersburgo.



Fonte: <http://www.wikiart.org/en/pavel-filonov/formula-of-the-cosmos-1919>

Filonov criou inclusive um termo para referir-se a esse procedimento: “manufaturabilidade” (*sdelannost*).⁸⁸ O artista declara: “Uma obra de arte é qualquer peça de trabalho com a máxima tensão de manufaturabilidade analítica. O único critério profissional para avaliar uma peça de trabalho é sua manufaturabilidade”. (1976, p. 286, tradução nossa).

Bowlt (1975b) descreve parte do processo de realização de algumas pinturas nas quais Filonov operou a partir desse princípio, iniciando “com um conceito mundano básico”, em geral no centro da composição, procedendo através da introdução de uma quebra e da confusão em reverberações evocadas por sua intuição. Como resultado, o espectador depara-se com grande densidade visual, extrema complexidade e concentração em cada parte da pintura, dando a sensação de “desordem aparente das formas” (1975b, p. 285, tradução nossa), e caos.

Kovtun (1992) afirma que a diferença cardeal entre Filonov e os artistas de vanguarda que o cercavam era “sua aspiração em tornar visível o que era em princípio invisível”. (p. 324, tradução nossa). O artista estabelecia uma diferença entre o “olho que vê” (*glaz vidiashchii*) e o “olho que sabe” (*glaz znaiushchii*). O primeiro acessa a forma e a cor, enquanto o segundo, apoiado pela intuição, “reproduz processos que estão invisíveis e escondidos”. (KOVTURN, 1992, p. 324, tradução nossa).

Em seu processo de criação, Filonov buscava deliberadamente espelhar-se nos modelos naturais das estruturas químicas dos cristais e suas propriedades de refração; também a partir dos processos de reprodução celular, em multiplicação contínua; assim como da atomização e propriedades energéticas que unem objetos e seres. O artista tentava reproduzir os processos de criação e desenvolvimento da própria natureza em sua pintura. Em “Ideologia da Arte Analítica”, de 1930, Filonov recomendou:

Pense persistente e acuradamente sobre cada átomo da obra que você está fazendo. Faça cada átomo persistente e acuradamente. Introduza

⁸⁸ Aqui, a tradução é difícil, pois o termo em russo vem do verbo *sdelat*, que significa fazer. Em inglês “*madeness*” é um neologismo. “Manufaturabilidade”, palavra não encontrada no dicionário Houaiss (<http://houaiss.uol.com.br/>), foi usada aqui para enfatizar a feita diligentemente manual, artesanal, preconizada pelo artista.

persistente e acuradamente em cada átomo a cor estudada por você – de forma que ela entre no átomo assim como o calor entra no corpo ou de forma que esteja ligada organicamente com a forma, assim como na natureza a celulose da flor está ligada com sua cor. (1976, p. 286-87, tradução nossa).

Especialmente na década de 1920 e em parte como estratégia de recuperação após a guerra civil (1918-1921) observa-se uma forte tendência para a cientificidade nos campos da educação da arte, e da psicologia, como demonstra a crítica severa que Vigotski faz das tendências subjetivas já em 1925, em “Psicologia da Arte” (1998). Os experimentos de Kandinsky no Instituto de Cultura Artística (*Inkhuk*),⁸⁹ a criação da Academia de Ciências Artísticas (*Rakhn*) em 1921, e as metáforas científicas/biológicas/médicas nos escritos de Malevich são evidências do engajamento genuíno dos artistas russos com esse encaminhamento oficial.⁹⁰ A abordagem de Filonov estava, portanto, inserida dentro de um contexto mais amplo, ainda que com feições absolutamente particulares, e com resultados plásticos bastante diversos de seus companheiros. Seu processo de criação realizava-se a partir da conjugação de quatro ações: “eu sei, eu vejo, eu analiso, eu intuo”. (FILONOV, 1990, p. 127, tradução nossa).

O método de criação de Filonov, ávido por captar na arte o movimento, o fluxo, o processo de um fenômeno, encontra eco num princípio metodológico estabelecido por Vigotski em sua psicologia histórico-cultural, que busca a “análise do processo ao invés do objeto/produto”. (ZANELLA et al, 2007, p. 29). Interessante paralelo pode ser realizado entre a crítica que Filonov faz do Cubismo e a crítica que Vigotski faz do método utilizado por certas tendências psicológicas. Filonov, em carta à pintora Vera Scholpo em 1928, argumenta que Picasso seria também um realista, e que sua arte seria “desprovida de significância revolucionária”:

Mesmo Picasso com seu violino é realista [...]: o violino está inteiro, o jarro está inteiro, violino, jarro são quebrados em partes e artificialmente disseminados pela tela. Mas “o olho que sabe” diz

⁸⁹ Ver sobre o Instituto de Cultura Artística (*Inkhuk*) e a Academia de Ciências Artísticas (*Rakhn*) no capítulo 7, “Vigotski e o ensino de arte”.

⁹⁰ Sobre Malevich, ver Wedekin (2014, 2014b).

outra coisa ao pesquisador-mestre; diz que em todo átomo da consistência que formou a periferia, que em todo átomo da superfície mesma, produz-se uma série de processos, de transformações, de transfigurações e o mestre pinta esses fenômenos e muitos outros, utilizando a forma inventada em todos os casos que lhe convêm. (FILONOV, 1990b, p. 133, tradução nossa).

Em “O problema do desenvolvimento das funções psíquicas superiores” (1995), Vigotski declara que tanto a “velha psicologia empírica subjetiva” quanto a “nova psicologia objetiva” (representada pelo behaviorismo norte-americano e a reflexologia russa):

[...] compartilham da mesma atitude analítica, na identificação das tarefas da identificação científica com a divisão do todo nos elementos primários e a redução das formações e formas superiores às inferiores, do desprezo pelo problema qualitativo, que não pode reduzir-se a diferenças quantitativas. Quer dizer, ambas as tendências coincidem num pensamento científico que não é dialético. (p. 15, tradução nossa).

Vigotski critica o procedimento metodológico de fracionar, dividir os elementos componentes de um fenômeno (como na análise dos processos psicológicos superiores e complexos), reduzindo-o a combinações desses elementos (no caso, as vivências ou processos primários), formando, no caso da psicologia, um “mosaico da vida psíquica”, “um grandioso quadro atomístico do fracionado espírito humano”. (1995, p. 15, tradução nossa). A imagem fornecida por Vigotski se encaixaria perfeitamente com uma composição cubista de Picasso, como “Violino e violão” (c. 1912-1913).⁹¹ (Fig. 24).

⁹¹ Essa obra está no Museu Hermitage, em São Petersburgo, e fazia parte da coleção de S.I. Shchukin, estatizada após a revolução de 1917. Ver capítulo 5, “Vigotski, Formalismo e Futurismo russos”.

Figura 24 - Pablo Picasso, “Violino e violão”, c. 1912-1913. Óleo sobre tela, 65X54 cm. Museu Hermitage, São Petersburgo.



Fonte: <http://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/guitar-and-violin>

Em lugar de um quadro estático, Vigotski buscava metodologicamente um ponto de vista dinâmico, pautado pela perspectiva histórica e dialética, que demanda que o objeto seja perscrutado em seu processo de constituição histórica. (ZANELLA et al, 2007).

3.5 O TRÁGICO NA OBRA DE FILONOV E VIGOTSKI

É na categoria do trágico, porém, que as aproximações entre Vigotski e Filonov são mais evidentes. A obra de Filonov é a encarnação visual do “sentimento específico do trágico”, mencionado por Vigotski. (1999, p. XXVI). O caráter inefável, insondável do trágico permeia também a obra de Filonov.

Figura 25 – Pavel Filonov, “O homem no mundo”, 1925. Óleo sobre tela, 107X71,5 cm. Museu Russo, São Petersburgo.



Fonte: <http://www.wikiart.org/en/pavel-filonov/a-man-in-the-world-1925>

Em “O homem no mundo”, de 1925 (Fig. 25), o artista cria uma composição bastante complexa na qual são conjugadas 12 cabeças e 3 figuras humanas com cabeça e corpo, além de formas e estruturas volumétricas geométricas diversas, cujo fundo é uma espécie de mosaico com superfícies de vários formatos, em tons predominantemente azuis e vermelhos, com alguma presença de verde,

cinza e branco. As cabeças são pintadas de formas diferentes entre si, ora compostas por detalhados grafismos e mosaicos de peças muito pequenas, ora geométricas, ora em grafismos bem orgânicos, semelhantes a células vistas através de um microscópio. A deformação está presente em todas as cabeças, notadamente pela amplificação dos elementos: olhos enormes em infinitos contornos concêntricos, narizes amplos, narinas abertas. Novamente há a presença das figuras-máscaras, algumas de feitio mais simplificado e tosco. Duas figuras de corpo inteiro estão invertidas no canto superior esquerdo da pintura e a outra, quase imperceptível, está dentro dos contornos da cabeça no canto inferior direito. As proporções estão alteradas, as pernas curtas, os pés enormes. A figurinha inteira de cabeça para baixo parece ser uma criança, acompanhada de uma figura maior. Seu olhar parece ingênuo em meio as terríveis expressões das outras faces.

Algumas cabeças parecem confinadas a estruturas quadriculares vazadas, similares a grades ou janelas. Grades menores estão disseminadas pela pintura e desdobradas em camadas sucessivas. Filonov distorce a perspectiva dessas estruturas, ao mesmo tempo que o espectador lê sua tridimensionalidade (principalmente através do uso das diagonais), o artista nega as regras da perspectiva científica, como no fundo visível do cubo que envolve a “criança”. Oito cabeças estão enquadradas. Seriam ícones contemporâneos, ídolos primitivos, retratos desfigurados? Seria uma só pessoa, expressão da multiplicidade?

Filonov introduz elementos que Buzina (2006) chamou de grafemas, ou “uma figura original de escrita”. (p. 65, tradução nossa). Esses sinais e figuras estão espalhados pela tela. Lembram pictogramas primitivos: flechas, rodas, grades,⁹² mas seu sentido escapa ao espectador/leitor, que é jogado novamente no campo do intraduzível. Como escreve Vigotski sobre a tragédia, esbarra-se na “intradutibilidade”, na “inefabilidade da impressão artística”. (1999, p. XXXIV). Como a tragédia, as pinturas de Filonov guardam um mistério, “que atrai de modo irresistível mas permanece fechado de modo irremediável e eterno para a consciência humana”. (VIGOTSKI, 1999, p. XXXIV).

⁹² Uma comparação evidente poderia ser feita com os desenhos de Paul Klee, como em “Viveiro de árvores”, de 1929. Onde, além dos pictogramas constata-se o preenchimento total da superfície, no caso, uma placa de gesso de 53,3 X 62,2 cm.

O título, entretanto, fornece uma pista e “O homem no mundo” pode referir-se justamente ao trágico da existência humana, como descrito por Vigotski:

Hamlet tocou as últimas profundidades do trágico. Como tal, o trágico decorre dos próprios alicerces da existência humana, sedimenta o fundamento da nossa vida, medra das raízes dos nossos dias. É trágico o próprio fato da existência do homem – seu nascimento, a vida que lhe é dada, sua existência individual, seu distanciamento de tudo, seu isolamento e sua solidão no universo, o deslocamento de um mundo desconhecido para o mundo conhecido com a sua consequente entrega constante a esses dois mundos. (1999, p. 3).

Uma perspectiva apocalíptica permeia as obras de Filonov e estas raramente transmitem otimismo, tranquilidade ou qualquer sentido de elevação, traço considerado um “pessimismo selvagem” por Bird (1987, p. 241, tradução nossa). Talvez Filonov não fosse um pessimista. Tal perspectiva parece não coincidir com um projeto artístico de tal forma coerente e íntegro, mantido apesar das árduas condições de produção de sua época. Sua obra evidencia a marca dos grandes artistas: resiste a reducionismos, escapa às formulações fáceis e apesar de seu caráter denunciativo, jamais escorrega pela via teleológica.

Ao final, Vigotski não auxilia a desvendar o enigma da obra de Filonov, mas permite aceitá-lo em sua obscuridade, no que tem de inexplicável: “o importante na tragédia não é a apreensão (o desvelamento) mas a sensação”. (VIGOTSKI, 1999, p. XXXIV). Ao espectador/leitor ficam as entonações ouvidas com “o ouvido da alma” (VIGOTSKI, 1999, p. XXXVII), e o silêncio: “[...] o silêncio é um excedente, a plenitude, a conclusão do pensamento, o mistério, o que é preciso aceitar”. (VIGOTSKI, 1999, p. XXXVII).

3.6 O TRÁGICO NAS VIDAS DE FILONOV E VIGOTSKI

Não é possível precisar se Vigotski conheceu as pinturas de Filonov. Alguns aspectos de suas biografias os aproximam: ambos líderes em suas áreas, as quais desejavam mais “científicas”; extremamente disciplinados, produtivos e comprometidos com seus trabalhos. Filonov trabalhava dezoito horas por dia, traço que levou

Marcadé a defini-lo como “monge laico” (2007). Vigotski trabalhava mesmo enfermo e sua prolífica produção denota dedicação extraordinária. Ambos foram professores devotados e mostraram-se entusiastas na construção da nova sociedade após a revolução de 1917, buscando materializar uma nova psicologia e uma nova arte.

Sendo a perspectiva de Filonov tão singular e vanguardista, ainda que a defendesse como científica e analítica, sua arte, teoria e ensino foram alvo implacável na perseguição a qualquer tipo de manifestação artística de caráter mais subjetivo a partir de meados da década de 1920. Comunista por convicção (não por conveniência, sem filiação formal ao Partido), nem seu engajamento com o regime socialista desde seu retorno do *front* romeno, em 1918, nem sua participação na reestruturação das instituições de ensino após a revolução de Outubro de 1917, foram suficientes para protegê-lo. Em 1927, Filonov foi destituído de seu cargo no Instituto de Cultura Artística (*Ginkhuk*).⁹³ Em 1930, quatro anos antes da instituição do Realismo Socialista como método único na arte soviética, foi impedida a abertura de sua exposição individual no Museu do Estado Russo, em Leningrado. Num livro de 1933 que denunciava o “formalismo” na arte soviética, sua obra foi classificada de “profundamente individualista”; rejeitada “por suas posições próximas à ideologia do expressionismo pequeno-burguês” e considerada “estrangeira à visão de mundo do proletariado”. (MARCADÉ, 2007, p. 360, tradução nossa).

Filonov passou toda a década de 1930 em pobreza e fome. No contexto soviético não havia alternativas de subsistência para artistas não apoiados pelo Estado. Tomava dinheiro emprestado da esposa e da irmã, “desesperado por qualquer trabalho relacionado à pintura”. (PETROV, 2006, p. 72, tradução nossa). Entretanto, o artista não admitia nenhum tipo de concessão à sua “criatividade livre e pessoal” (PETROV, 2006, p. 72, tradução nossa), e rejeitava comissões ou ofertas que lhe parecessem ferir sua integridade artística. O artista afirmava: “Não posso aceitar comissões. Uma comissão leva a outra e preciso fazer minhas próprias coisas. Eu não posso seguir pela via da arte oficial. Eu não preciso de fama. Minha ideologia vai moldar seu próprio caminho”. (FILONOV apud PETROVA, 2006, p. 92, tradução nossa).

O artista não aceitava oferecimento de materiais artísticos, nem pagamento direto de seus alunos por suas aulas. Jamais cedeu a propostas para exposições fora do país ou de compradores estrangeiros,

⁹³ Sobre essa instituição de ensino ver capítulo 6, “Vigotski e o ensino de arte”.

pois acreditava que seu trabalho devia permanecer em sua terra natal. (PETROVA, 2006). Vivia com pouco não somente pela falta de recursos, mas como parte de uma filosofia de vida baseada na recusa a qualquer tipo de indulgência em coisas supérfluas. Dessa forma, “manteve-se em sua liberdade interior, intocado pelas circunstâncias da vida”. (PETROVA, 2006, p. 83, tradução nossa).

Filonov teve em torno de si um grupo de discípulos fieis. Eles assumiram, em 1925, o nome de “Coletivo de Mestres da Arte Analítica”. A organização de um coletivo de artes estava em plena consonância com um movimento de democratização que, após a revolução de Outubro de 1917, prometia permear todas as instituições do país – entretanto, como visto nos desdobramentos históricos posteriores, a democratização virou burocratização e despotismo. Uma citação de Filonov de 1922-24 dá uma ideia de como o artista absorveu essa perspectiva democratizante e horizontal:⁹⁴

Na arte, como na política, é realmente essencial criar seu próprio destino com um “coletivo genuíno”, do qual já tentou de tudo. Você pode vir também com seus próprios conceitos, sua própria ciência e pedagogia da arte, seu plano de ação em arte pessoal e seu objetivo na arte, assim como fez o proletariado. [...] Use seu próprio senso de análise como ácido sulfúrico – acima de tudo, em você mesmo. [...] Se você quiser ser um pupilo genuíno, então comece a trabalhar imediatamente como um mestre-pesquisador-inventor-ideólogo-crítico e operário da arte, não importa qual tendência você está apoiando. Cada um e todo pupilo deve saber como administrar a Academia. (2000, p. 144, tradução nossa)

Entretanto, o artista era avesso a qualquer doutrina, como manifesta em seu escrito “Princípio da Pintura Biologicamente Trabalhada”:

Não estou fazendo nenhuma regra ou estabelecendo uma escola (eu nego completamente o valor desse tipo de abordagem).

⁹⁴ O modelo de criação coletiva na arte russa antes e após a revolução é tema desenvolvido no capítulo 6, “Vigotski e Maiakóvski: vida, criação e recepção”.

Ao contrário, ofereço como uma fundação meu próprio método puramente científico, que qualquer um pode usar. Possa a primeira revolução do mundo acontecer nas mentes dos artistas e na arte. (1977, p. 230, tradução nossa).

Uma postura independente como a de Filonov também permeou a produção teórica de Vigotski. Ao mesmo tempo que esteve profundamente engajado com a construção da educação e a psicologia após a revolução russa, sua teoria foi sempre fruto de diálogo com diversas vertentes e jamais teve propensão dogmática. Mesmo sua adesão a uma perspectiva marxista, não era apenas uma simples aplicação de conceitos e citações de Marx e Engels para a psicologia. Vigotski nunca foi um “marxista domesticado” (RIVIÈRE, 1985, p. 98, tradução nossa), mas buscou produzir uma teoria baseada no materialismo dialético e nas evidências metodológicas legadas por Marx.⁹⁵

Circunstâncias trágicas encerraram a vida de Vigotski e Filonov. O primeiro faleceu em 1934 da tuberculose contraída dez anos antes: cedo demais para a produção e desenvolvimento de muitos de seus conceitos; em tempo para evitar-se testemunha ou até alvo dos expurgos stalinistas. Quanto à Filonov, pereceu de pneumonia no terrível cerco a Leningrado em 1941, durante a II Guerra Mundial.

A breve apresentação das vidas de Vigotski e Filonov introduzem a discussão sobre a relação arte e vida na obra de Vigotski e com seus interlocutores diretos e indiretos associados às tendências realista e simbolista na arte russa. Este é o tema do próximo capítulo.

⁹⁵ Sobre a influência marxista na obra de Vigotski, ver Veresov (2005).

4 VIGOTSKI E O TEMA DA ARTE E VIDA NO REALISMO E SIMBOLISMO RUSSOS

Vigotski concluiu seu livro “Psicologia da Arte” (1998) com um capítulo intitulado “arte e vida”. Finalizada em 1925, esta obra pertence ao primeiro período da produção do autor, o período de Gomel, e nela podem ser vislumbrados alguns indícios da visão histórico-cultural a distingui-lo posteriormente. Busca-se nesse capítulo contextualizar no campo da arte russa moderna a questão da relação arte e vida e relacioná-la com a perspectiva de Vigotski sobre o tema.⁹⁶

A questão da complexa relação entre arte e vida teve grande repercussão na arte moderna russa e foi respondida de diversas maneiras, conforme as diferentes manifestações expressivas em todas as linguagens (pintura, escultura, design, fotografia, poesia, prosa, música, dança), nos manifestos, nas teorias e, como não poderia deixar de ser, nas próprias formas de viver.

O modernismo na arte russa é consoante com o modernismo europeu em diversos sentidos, tanto no rompimento com a academia e seu cânone neoclássico e idealista, quanto na formação do artista, na escolha do tema/conteúdo e na forma. Além disso, uma série de grandes transformações nas formas de viver compõe a experiência da modernidade – da qual decorre o modernismo.

Argan lista algumas premissas fundamentais da arte moderna, dentre as quais o desejo de se distanciar das tradições e a “necessidade de se desenvolver em direções novas e amiúde contraditórias em relação às anteriores”. (2010, p. 426). Os artistas se organizaram em grupos ou tendências e, em lugar de depender de uma estética pré-construída, desenvolveram sua própria estética e poética. A sucessão de poéticas, os vários “ismos” da arte moderna, representam para Argan:

[...] a vontade de definir a relação entre a arte e a vida contemporânea, em movimento acelerado e contínuo: já não tendo como finalidade a representação dos eternos valores religiosos e morais, *a arte não pode ser senão um modo de vida* e, como tal, interferir em todos os aspectos da vida contemporânea. A arte se torna assim um fato plenamente social, associando-se aos movimentos políticos mais progressivos. (2010, p.427-28, grifo nosso).

⁹⁶ Esse capítulo é uma versão ampliada de Wedekin; Zanella (2013).

Como visto anteriormente, a Rússia experienciou transformações em todos os aspectos da sociedade. A arte necessariamente testemunhou, refletiu/refratou e significou estas experiências.

As tendências realista e simbolista a serem apresentadas neste capítulo protagonizaram os grandes embates teóricos do período, especialmente através da imprensa. É preciso sublinhar que os debates entre as duas vertentes transpassavam o domínio apenas da estética, mas ocorriam no âmbito ideológico, entre filosofias de vida rivais. (WEST, 1970). Mesmo entre os expoentes de cada um dos movimentos – e muitas vezes no interior da obra de um mesmo artista – a controvérsia e o conflito estavam frequentemente presentes.

Na literatura, o período marca a substituição do salão aristocrático pelo surgimento de um mercado livreiro. (EMERSON, 2008). Ressalta-se o próprio surgimento do campo artístico⁹⁷ na Rússia a partir da dissidência dos Itinerantes da Academia Imperial de Belas-Artes de São Petersburgo em 1863.⁹⁸ Esses artistas, inspirados por Nikolai Tchernishevski (1828-1889) e pelo ideário populista, responderam ao dilema arte e vida com o Realismo.

A influência do Simbolismo na obra de Vigotski é unanimidade entre seus biógrafos, e, nas palavras de um de seus maiores expoentes, “o Simbolismo confunde-se com o modernismo”. (BIÉLY, 2005, p. 245). No Simbolismo evidencia-se o princípio de fusão entre arte e vida, uma poderosa marca da cultura russa da virada do século XIX até as décadas de 1920 e 1930 (PAPERNO, 1994).

Contudo, Vigotski inicia seu debate com Tolstói, grande representante do Realismo na literatura e cuja obra está em ressonância nas artes visuais com os Itinerantes

⁹⁷ O conceito de campo artístico compreende a ideia de gênese histórica das condições sociais da constituição do campo artístico e da emergência do artista – e de um conjunto de agentes produtores, críticos, colecionadores, intermediários, conservadores que compõem este campo. Caracteriza-se por espaço de embates sobre os limites do mundo da arte, sobre quem é ou não artista, sobre seus conceitos e taxinomias. Ressalta-se a invenção do “olhar puro” e autonomia do artista, os quais são descritos por Bourdieu no contexto francês mas podem ser replicados em outros contextos de manifestação da arte moderna. (BOURDIEU, 1998).

⁹⁸ A substituição da patronagem do czar, da aristocracia e da burocracia pelos comerciantes milionários de Moscou não aconteceu antes de 1870. (GRAY, 1971).

4.1 A ESTÉTICA DO REALISMO E DE TOSLTÓI

O Modernismo na arte russa pode ser estendido ao Realismo de meados do século XIX, qualificado como positivista por Paperno (1994), com seu culto da “realidade” (realidade material ou experiência sensorial) e “ação” (ativismo social, em sua maioria de ângulo socialista). As obras e teorias ligadas a esse movimento compartilham a noção de arte associada à necessidade de transformação da realidade.

Nesse período verifica-se o predomínio da prosa, com “tendências naturalistas na técnica e um interesse profundo por temas ideológicos”, como o slogan do poeta Nikolai A. Nekrassov (1821-1877) destaca: “Tu podes não ser poeta, mas tens que ser cidadão...” (POMORSKA, 2010, p. 75).

É necessário mencionar a influência de N. Tchernishevski cuja utopia social foi propagada em seu romance “Que fazer?” (1853), inspiração para muitos revolucionários, dentre eles V.I. Lênin e Rosa Luxemburgo. Mais que “O capital” de Marx, a obra de Tchernishevski “forneceu a dinâmica emocional que posteriormente veio a produzir a Revolução Russa”. (FRANK, 1992, p. 203). O autor criticou todas as instâncias do regime czarista: o sistema patriarcal (defendendo a liberação feminina e sexual⁹⁹); a desigualdade de oportunidades de educação (uma elite educada de apenas 20.000 para 60.000.000 de analfabetos¹⁰⁰) e o individualismo capitalista. (KATZ; WAGNER, 1989). Foi preso por subversão no período de 1864 a 1872, e mais tarde exilado na Sibéria até 1883.

Além da produção literária, Tchernishevski elaborou também uma teoria estética, na qual discute as relações entre arte e realidade. Em escrito de 1853, afirma que a função essencial da arte é “reproduzir o que é de interesse do homem na vida real” (1965, par. 22, tradução nossa), ser um “substituto para a realidade na sua ausência” (1965, par. 22, tradução nossa), como uma paisagem marinha para quem não conhece o mar ou dele está distante. Ademais, há na arte um componente moral, já que o julgamento é parte das atividades do homem. O autor estabelece um paralelo entre arte e ciência na sua

⁹⁹ “Que fazer?” foi lida inúmeras vezes por V. Maiakóvski e pode ter inspirado o triângulo entre ele, Lília Brik e Ossip Brik. (MATICH, 1996). Ver capítulo 6, “Vigotski e Maiakóvski: vida, criação e recepção”.

¹⁰⁰ Emerson (2008) afirma que no início do século XIX apenas 5% da população russa era capaz de ler.

função de explicar a vida, embora a vida seja muito mais verdadeira, ampla e artística que a obra de qualquer erudito ou poeta.

Sua estética subordina a arte à realidade, pois aquela não pode sequer cogitar sobrepuja-la em beleza. Para Tchernishevski, a beleza reside primariamente na vida e apenas secundariamente na obra de arte, um objeto de arte seria belo na medida em que expressasse ou recordasse a vida. (WEST, 1970).

Tchernishevski contrapõe-se aos princípios da estética idealista alemã de Hegel e Vischer, para quem a função da arte respondia ao desejo humano de melhorar as imperfeições da natureza em nome de um ideal. (FRANK, 2010). Na estética de Tchernishevski, a arte deve subordinar-se à vida e às demandas sociais reais e o artista deve atendê-las. Decorre desse ponto de vista uma concepção de arte utilitária, sem valor independente, a qual foi alvo de ataques de contemporâneos expoentes da literatura como Turguêniev, Tosltói¹⁰¹ e Dostoiévski.¹⁰² (FRANK, 1992).

Uma razão para esse posicionamento do autor decorreria da extrema desigualdade social da Rússia da época, pois entendia que satisfações e prazeres imaginários promovidos pela arte seduziam a humanidade ao mesmo tempo em que as necessidades da vasta maioria permaneciam insatisfeitas.

Na literatura desse período predominam a prosa e os interesses ideológicos: “os valores estéticos e morais são tratados no mesmo nível, e os primeiros realmente se reduzem aos últimos”. (POMORSKA, 2010, p.75). Paralelamente, na pintura pode-se mencionar o grupo de estudantes da Academia Imperial de Belas-Artes de São Petersburgo que se rebelaram em 1863 com a imposição do tema germânico “A entrada de Wotan no Walhalla” para a Medalha de Ouro – prêmio máximo da Academia -, em lugar de um tema russo e contemporâneo.¹⁰³ Tchernishevski já havia vaticinado em 1855 a iminência do tempo em que os artistas abandonariam os temas retirados da Bíblia, mitologia e história clássica e se voltariam para o mundo cotidiano.

¹⁰¹ Inicialmente Tosltói defendeu a arte como meio autônomo para depois, como será visto adiante, defender uma estética subordinada à ética.

¹⁰² Dostoiévski atacou o utilitarismo de Tchernishevski através da obra “Memórias do subsolo” (2009) publicada originalmente em 1864, e mais tarde, seu proselitismo, com “Demônios” (2013), de 1872. (FRANK, 1992; 2010).

¹⁰³ Sobre a Academia Imperial e a ruptura dos Itinerantes, ver capítulo 7 “Vigotski e o ensino de arte”.

Em 1870 esses artistas criaram uma sociedade chamada “Sociedade de Exibições Itinerantes” e ficaram conhecidos como Itinerantes (*Peredvizhniki*). O Populismo influenciou esses dissidentes, os quais, assim como os jovens aristocratas idealistas que rumaram para o campo a fim de educar os camponeses, desejavam levar a arte para o povo, daí o epíteto do grupo. Formaram uma cooperativa¹⁰⁴ de artistas e preconizaram uma pintura realista, detalhista, narrativa, nacionalista, cujos temas destacavam-se pela crítica social, denunciavam os abusos do governo, a corrupção da aristocracia, o alcoolismo dos padres, trabalhadores e nobreza. (BIRD, 1987).

Tal ênfase nas dimensões sociais e políticas estava em consonância com a tendência realista na literatura representada por Dostoiévski e Tolstói. Esses dois grandes expoentes da literatura realista foram retratados pelos membros dos Itinerantes, Vasili G. Perov e Ilia E. Repin. Dostoiévski foi retratado por Perov em óleo sobre tela de 1872, atualmente na Galeria Tretyakov, em Moscou.¹⁰⁵ (Fig. 26).

O retrato de Dostoiévski é totalmente concentrado em sua figura, que emerge de um fundo praticamente negro, dirigindo a percepção para os elementos que revelam aspectos da personalidade do escritor. Sentado, voltado para a esquerda, Dostoiévski não fita o espectador, mas seu olhar parece concentrado e distante, numa direção mais descendente. A parte frontal do crânio é a parte mais iluminada da pintura e vê-se com detalhes suas rugas, suas pálpebras, a borda da pálpebra inferior vermelha, os sulcos abaixo de seus olhos e em suas têmporas, a boca

¹⁰⁴ O romance de Tchernishevski “Que fazer?” estimulava a organização dos trabalhadores em cooperativas. Duas colônias (Abramtsevo e Talashkino) reuniram artistas de todas as linguagens num programa de “educação mútua” (GRAY, 1971, p.12) e produção coletiva. No caso de Abramtsevo, também foram empreendidos esforços na melhoria da qualidade de vida dos camponeses, como a construção de uma escola e um hospital. Sobre coletivos de criação artística na Rússia, ver capítulo 6, “Vigotski e Maiakóvski: vida, criação e recepção”.

¹⁰⁵ As duas pinturas foram realizadas por encomenda de Pavel Tretyakov. Simpatizante do movimento eslavófilo (que rejeitava as tendências ocidentalizantes em favor de formas propriamente russas de desenvolvimento político, religioso e cultural), o colecionador desejava criar uma espécie de “panteão da cultura eslava” ao comissionar retratos das personalidades culturais mais eminentes da época. Além de Tolstói e Dostoiévski, compuseram sua galeria retratos extremamente expressivos do escritor V. Garshin, do compositor nacionalista russo M. P. Mussorgski, de Turguêniev, dentre outros. (KARPOVA, 2005).

crispada, o cabelo e a barba finos. A postura é meditativa, Dostoiévski está sentado e praticamente nada se vê de seus membros inferiores. As mãos cruzadas sobre os joelhos, ombros caídos, talvez sob o peso do imenso capote, que reforça a curvatura e fechamento do peito. Apesar do caráter realista da pintura, há algo de desproporcionalmente grande no capote e nas mãos. O tecido do casaco é grosso, estruturado, em marrom austero, tom que predomina em toda a pintura. O capote de Dostoiévski está bem gasto, e pode ser uma invocação ao período de penúria em seu exílio, mas pode também se referir à obra “O capote” (2008b), escrita por Gógol, seu padrinho literário. (BLOSHTEYN, 2007).

Figura 26 - Vasili G. Perov, “Retrato de F. Dostoiévski”, 1872. Óleo sobre tela, 99 X 80,5 cm. Galeria Tretyakov, Moscou.



Fonte: http://www.tretykovgallery.ru/en/collection/_show/image/_id/206

Perov usou de todos os recursos do realismo para retratar diversos aspectos que permitem captar caracteres essenciais da personalidade de Dostoiévski. Quando o retrato foi produzido, o escritor já havia experienciado os anos de exílio e alistamento forçado, as crises da epilepsia que o acompanhariam pela vida afora, as dificuldades advindas do jogo e das dívidas contraídas devido a esse vício, a morte de sua

filha, além de produzido algumas de suas grandes obras, dentre elas, “Memórias do subsolo” (2009), de 1864 e “Crime e Castigo” (2010), originalmente publicado em 1866. O retrato parece ressaltar o exercício de consciência e pensar solitário do escritor, numa atmosfera de silêncio e reflexão.

Sob semelhante perspectiva realista está o “Retrato de Tolstói de pés descalços”, realizado por Repin. (Fig. 27).

Figura 27 - Ilia Repin, “Retrato de Tolstói de pés descalços”, 1901. Óleo sobre tela, 207 X 73 cm. Museu Russo, São Petersburgo.



Fonte: <http://www.nationalmuseum.se/sv/English-startpage/About-us/Press-and-Media/Press-images/Peredvizjniki--banbrytare-i->

Apesar do mesmo recurso realista da representação fiel das texturas, modelado e impecabilidade da proporção e anatomia, tudo está a serviço da evidência de características peculiares da personalidade do escritor. A orientação da pintura é vertical, e Tolstói é ele todo figura imponente, aspecto reforçado pelos troncos das árvores, os carvalhos de uma das florestas de sua adorada propriedade familiar Yasnaya Polyana. O retrato é de 1901, e o escritor já contava então com 73 anos, idade visível em suas rugas e barba branca. Entretanto, apesar da idade, a postura é ereta, a leve inclinação da cabeça à esquerda parece indicar um olhar empático para algo que não se mostra ao espectador.

Tolstói é representado em traje camponês, apesar de sua origem aristocrática, evidência de sua causa em favor dessa camada social. A túnica branca é a parte mais iluminada da pintura, alongando ainda mais sua figura e contrastando com o fundo da floresta, com o cinto e a calça negros. Esse contraste ressalta um importante detalhe: os pés descalços do escritor. Os pés nus estavam relacionados com o modo de vida camponês, como descrito em muitas cenas literárias, inclusive do próprio Tolstói.

O fato de Tolstói encontrar-se num ambiente natural sublinha ainda mais esta relação com um modo de vida mais natural, parte das ideias defendidas por ele. O retrato revela elementos fundamentais da trajetória de Tolstói: a identificação com sua terra natal e com a natureza. Sua vida, assentada nos caminhos da elevação espiritual (representada na orientação ascendente da pintura, ainda as ocupações intelectuais indicadas pelo livro no bolso da túnica), e também ancorada na vida material (a natureza, os pés no chão, o simbolismo mesmo da árvore, que cresce em direção ao céu mas permanece enraizada na terra). Tolstói olha para algo, seu olhar dirige-se para fora, indício de seu engajamento com as causas sociais que o cercavam.

Essas pinturas refletem a afinidade entre os expoentes realistas nas artes visuais e na literatura. Nos exemplos aqui descritos esses grandes escritores são retratados em toda a sua dimensão humana, sem nenhum tipo de idealização. Entretanto, há em suas pinturas exemplares que atendem a demanda de Tchernishevski por uma arte de denúncia social, como “Os barqueiros do Volga” (1870-73), de Repin.

Tolstói é frequentemente associado ao Realismo (BERLIN, 1988; EMERSON, 2008), e é o primeiro autor com quem Vigotski dialoga em seu capítulo “arte e vida”. Vigotski declara que seu intuito é “examinar o papel e o significado da arte no sistema geral do comportamento humano” e discutir “o problema da arte no plano da psicologia aplicada”

(1998, p. 303), assumindo como foco central para tanto o problema da relação entre arte e vida.

Como é característico de sua escrita, inicialmente Vigotski apresenta a tese de Tolstói quanto à função da arte, analisa-a, para em seguida refutá-la através de vários argumentos, chegando a novas sínteses. A estética de Tolstói, apresentada em sua obra “O que é arte?” (2002), publicada em 1897-98, foi fruto de quinze anos de profundas considerações acerca das bases teóricas da arte e forjou-se em seus experimentos pedagógicos radicais. (EMERSON, 2002). Nesse escrito, Tolstói critica a autonomia e a ideia da arte como prazer desinteressado e repudia grande parte das manifestações artísticas de sua época. Sua objeção à arte moderna “não é estética, mas moral”. (WEST, 1970, p. 20, tradução nossa).

A questão da arte como “veículo moral” foi resultado de suas próprias inquietações como escritor, cujo marco pode ser localizado no período de sua renúncia à fé ortodoxa em 1879-1880, e do início de uma série de escritos e posicionamentos públicos acerca de questões nacionais, nos quais expressava abertamente suas crenças políticas, sociais, religiosas e morais, além de se tornar um crítico de seus próprios romances. Muitos dos argumentos estéticos defendidos por Tolstói eram correntes, porém Emerson (2002) identifica a origem da polêmica no fato do notório escritor voltar-se contra sua própria obra já amplamente consagrada.

Além disso, o escritor russo foi, cada vez mais, um grande criador de polêmicas ao criticar abertamente as diversas instâncias sociais da Rússia: a Igreja Ortodoxa (o que provocou sua excomunhão em 1901), a aristocracia, o regime imperial, a desigualdade social, a arte erudita, o sistema judiciário. Espantosamente, embora vigiado de perto e censurado, Tolstói foi preservado da severa repressão política característica do regime czarista, provavelmente em decorrência da enorme repercussão popular que qualquer de seus posicionamentos causava imediatamente (como no caso da excomunhão, quando, ao contrário do que a Igreja esperava, multidões acorreram e apoiaram o escritor).

A repressão política à literatura não poupou outros escritores importantes como o já mencionado Tchernishevski. Dostoiévski fora preso em 1849, envolvido que estava com um grupo clandestino radical. Seu delito foi ter lido a famosa e proibida carta de Belinsky para Gógol, carta na qual o crítico literário atacava a religião e clamava por reforma

social.¹⁰⁶ (Figes, 2002). Condenado ao fuzilamento, recebeu a revogação da pena no último instante antes da execução. Sua sentença foi comutada a quatro anos de trabalhos forçados na Sibéria, experiência da qual se originou o relato quase etnográfico e profundamente humano “Recordações da casa dos mortos” (2006), originalmente publicado em 1862.

É possível identificar alguns pontos compartilhados por Tolstói e os críticos radicais da época (Nekrasov, Tchernishevski, Dobroliubov, Pisarev): a negação dos pontos de vista estéticos estabelecidos e a defesa de uma arte que tenha significado social e dever didático. Entretanto, para esses radicais o bem social seria obtido através de uma reforma racional do sistema político, enquanto Tolstói rejeitava o racionalismo em favor de uma teoria da transmissão das emoções – não suscetível a análise racional – com fundamentos éticos cristãos. (MOSER, 1991).

Estudiosos da obra de Tolstói se perguntam sobre as contradições entre sua obra literária e sua estética – e mesmo seus escritos confessionais e didáticos. “O que é arte?” (2002), publicado em 1897, é uma obra provocativa, ora defendida como marco da “quebra” na trajetória do escritor após sua conversão, ora apontada como parte de uma consistente abordagem intelectual e estética caracterizada pelos conflitos e crises vividos pelo escritor. (SILBAJORIS, 1991).

Sua estética repele a ideia de arte como entretenimento e sustenta uma arte a serviço de algum propósito moralmente elevado ou religioso, baseado na verdade e cujo objetivo seria o ideal cristão de união da humanidade. O escândalo causado pela estética de Tolstói arregimentou resistências que pregavam a “autonomia da arte e direitos livres para expressão estética”. (EMERSON, 2008, p. 145, tradução nossa).

Sobre a relação entre arte e moral, Vigotski é claro: “Acima de tudo, temos de rejeitar o critério de que, supostamente, as vivências estéticas possuem certa relação direta com as morais e que toda a obra de arte contém uma espécie de estímulo para o comportamento moral”. (2001, p. 226). Além das proposições contrárias ao ponto de vista de Tolstói apresentadas por Vigotski, é possível observar ainda outras diferenças marcantes sobre a compreensão da arte nos dois autores.

Para Tolstói, a arte deveria ser imediatamente acessível a todos os homens. Essa formulação da imediaticidade do acesso à arte leva Tolstói a uma profunda desconfiança com relação a algumas manifestações artísticas eruditas e da mesma forma opõe-se ao profissionalismo

¹⁰⁶ Frank define a “Carta para Gógol” (1847) como a “mais poderosa acusação contra a servidão já escrita na Rússia”. (2010, p. 157).

artístico. (EMERSON, 2002). Já em “Guerra e Paz” (2011), de 1869, ou seja, quase trinta anos antes de “O que é arte?” (2002), publicado originalmente em 1897, essa perspectiva aparece em duas cenas marcantes da obra: numa delas, Natacha Rostov, após uma caçada no campo, sente-se profundamente tocada pelo som da balalaica dedilhada por um servo de seu tio e, apesar de ter sido educada à francesa conforme os modos aristocráticos da época, assume as maneiras “não aprendidas, legitimamente russas” (2011, p. 629) de uma dança popular. Toda essa passagem é rica em detalhes sensoriais (cores, formas, sabores, sons) e na descrição das emoções suscitadas nos participantes. Noutra cena, a mesma Natacha mostra-se absolutamente desinteressada e indiferente a um espetáculo (uma ópera) cujo conjunto “tão convencional e falso, tão pouco natural”, definido como uma “coisa grotesca e insólita” (TOLSTÓI, 2011, p. 690) é descrito asséptica e objetivamente por Tolstói como um antropólogo descreveria um ritual profundamente estranho e cujo sentido lhe escapa.¹⁰⁷

Essa ênfase na proposição da função da arte unicamente associada aos sentimentos e sensações desconsidera, como assevera West (1970), o fato de a percepção envolver processos aprendidos em contextos particulares. Ou seja, “o comportamento humano, sem falar da linguagem, envolve padrões mais ou menos convencionados e localizados de interpretação das percepções” (WEST, 1970, p. 26, tradução nossa), compreensão que encontra eco nas discussões de Vigotski (1995b) acerca dos processos psicológicos superiores e sua condição semioticamente mediada.

É possível ainda acenar para um aspecto levantado brevemente por West (1970) sobre a limitação da teoria do contágio dos sentimentos de Tolstói quanto a desvalorizar os vários processos mentais envolvidos na percepção estética. Emerson (2002), ao comentar a estética de Tolstói, questiona a ideia da emoção e pensamento separados. Esse poderia ser mais um elemento contrário à estética de Tolstói levantado por um Vigotski tardio, julgando-se à luz de sua teoria posteriormente desenvolvida, quanto ao papel da mediação semiótica no desenvolvimento dos processos psicológicos e na interrelação desses entre si. Tal premissa tornaria quase impossível uma concepção que levasse em conta somente uma função envolvida no complexo fenômeno artístico.

¹⁰⁷ Tolstói usaria aqui o recurso do “estranhamento”, tema a ser desenvolvido pelo Formalismo Russo. Ver capítulo 5, “Vigotski, Formalismo e Futurismo russos”.

Sobre a perspectiva de Vigotski quanto aos processos psicológicos, Kramer e Souza (1991) afirmam:

[...] em Vigotski não há lugar para dicotomias que isolem o fenômeno, fragmentando-o ou imobilizando-o de maneira artificial. Para ele, tudo está em movimento e é causado por elementos contraditórios, coexistindo numa mesma totalidade rica, viva, em constante mudança. (p. 72).

Uma formulação de Emerson sobre a estética de Tolstói sistematiza o que aparece implícito em sua obra literária: “Arte é autêntica [...] quando autor, narrador, performer, e espectador-leitor estão todos unidos em uma experiência espiritual fundida, ‘contagiados’ com a mesma emoção que tomou o artista durante o ato de criação”. (EMERSON, 2008, p. 144, tradução nossa).

A noção de arte como “replicação da emoção” é, como bem observa Emerson, “imediate e não-mediada”. (2002, p. 239, tradução nossa). Ora, a mediação cultural do desenvolvimento humano é premissa fundamental da Teoria Histórico-Cultural de Vigotski. Na década de 1930 e de forma pioneira - pois o debate ainda grassava no horizonte antropológico e a psicologia da Gestalt afirmava propriedades comuns à mente em todas as culturas -, Vigotski colaborou com Lúria nas expedições ao Uzbequistão e na Khirgizia na Ásia Central nas quais comprovaram a percepção – e os processos de pensamento - como fenômenos culturais e históricos. (LÚRIA, 1994). No mesmo capítulo “arte e vida” Vigotski formula a ideia da experiência artística como mediada: “Entre o homem e o mundo está ainda o meio social, que a seu modo refrata e direciona qualquer excitação que age de fora sobre o homem, e qualquer reação que parte do homem para fora”. (VIGOTSKI, 1998, p. 320).

Vigotski (1998) discorda da teoria do contágio das emoções defendida por Tolstói (2002), ponto de vista segundo o qual não haveria diferença entre o sentimento comum e aquele(s) suscitado(s) pela arte, e afirma: “a verdadeira natureza da arte sempre implica algo que transforma, que supera o sentimento comum”. (VIGOTSKI, 1998, p. 307). Emerson (2002) observa que a ideia da arte como contágio de emoções não oferece lugar para uma resposta criativa individualizada, mas é vista como uma transmissão de mão-única. Esse seria mais um ponto levantado por Vigotski, para quem a recepção é também criativa:

[...] a percepção da arte também exige criação, porque para essa percepção não basta simplesmente vivenciar com sinceridade o sentimento que dominou o autor, não basta entender da estrutura da própria obra: é necessário ainda superar criativamente o seu próprio sentimento, encontrar a sua catarse, e só então o efeito da arte se manifestará em sua plenitude. (1998, p. 314).

A definição de arte de Tolstói, como afirma Emerson (2002), concentra-se no que ela faz ou deveria fazer, ou seja, na ação e nos efeitos da arte. Emerson (2002) esclarece outro ponto explicativo quanto ao debate proposto por Vigotski acerca de Tolstói. Para ela, a estética do escritor russo está mais próxima da Psicologia, pois lhe interessam (pode-se dizer a ambos) os efeitos psicológicos da produção e recepção da arte. Contudo, Vigotski (1998) avalia que o princípio de Tolstói relegaria à arte um papel extremamente insignificante, apenas como um meio para ampliar quantitativamente esse sentimento. Considerando-se os aspectos divergentes e opostos das concepções de Vigotski em relação às de Tolstói, autor que é um dos ícones do Realismo, pode-se afirmar que o modo como Vigotski concebe as relações entre arte e vida se diferencia significativamente da estética realista, aproximando-se já do materialismo histórico-dialético.

Tolstói (2002) execrou os simbolistas em sua estética, acusando-os de ininteligibilidade, rejeitando sua ênfase na pornografia e encarando o decadentismo – outra forma de referir-se à produção simbolista – como consequência de uma civilização que perdeu o contato com o que é moral, espiritual e devotado ao amor à humanidade. Vigotski foi influenciado pessoalmente pelo Simbolismo, mas é necessário explorar como essa influência aparece em sua “Psicologia da arte”.

4.2 A ESTÉTICA SIMBOLISTA

O fim do século XIX marca o fim da “Era do Romance” e o começo da “Era de Prata”, na qual se inclui o Simbolismo russo. Esse movimento tomou emprestado o nome da escola francesa, entretanto, a influência de seus expoentes foi limitada, pois poucos simbolistas russos tinham conhecimento e acesso direto às obras de Rimbaud, Mallarmé,

Huysmans e Verlaine. Mirsky ressalta que os russos adotaram o simbolismo como uma filosofia, “eles realmente viam o universo como um sistema de símbolos”. (MIRSKY apud ANDRADE, 2005, p. 149).

Ressurge o mercado para a poesia e a estratégia de criar a “ilusão de realidade” dá lugar à paixão pela poética não-representacional, às inclinações místicas, ao ressurgimento da vida espiritual como promessa de “restaurar a dignidade humana”. (EMERSON, 2008, p. 167, tradução nossa). A Teoria da Relatividade de Einstein, tornada pública em 1905, opera uma revolução na física do tempo e espaço, abalando a visão mimética-realista com seus postulados inovadores sobre o tempo dilatar-se, o comprimento contrair e a “realidade” do tempo e espaço depender da perspectiva, distância e velocidade do observador. (EMERSON, 2008).

Observa-se ainda um renascimento do interesse pela Grécia e Roma clássicas, especialmente através da obra de Friedrich Nietzsche (1844-1900) e de sua interpretação sobre os impulsos contrários associados aos mitos de Dioniso e Apolo, temas desenvolvidos em sua obra de 1886, “A origem da tragédia” (2007). Populares no círculo simbolista eram também as ideias “artista-líder”, acima da sociedade¹⁰⁸ (EMERSON, 2008, p. 167, tradução nossa), destilados a partir de “Assim falou Zaratustra” (2011), de 1883-85.¹⁰⁹ Interessante observar que ambas as obras do filósofo alemão são citadas por Vigotski em “Psicologia da arte” (1998). Distintamente do artista-poeta realista engajado, o poeta simbolista “é marcado por uma completa indiferença em relação a sua circunstância ambiental” (POMORSKA, 2010, p. 88) e uma atitude de “distância entre poeta e destinatário” (POMORSKA, 2010, p. 89), de afastamento entre o artista e seu público.

Os simbolistas “foram antes de tudo poetas líricos” (POMORSKA, 2010, p.77), ou seja, sua poesia se expressa em primeira pessoa, diferentemente da poesia épica e dramática, estruturada na terceira e segunda pessoa. Para eles, a arte é uma forma de cognição primordialmente intuitiva, diferente da cognição científica, própria da

¹⁰⁸ Visão compartilhada pela estética romântica, o poeta “situa-se acima da multidão e da realidade”, motivo recorrente em suas obras, nas quais abundam as imagens do poeta que olha o mundo através de uma janela, “eu subia à torre” (Balmont), “minha janela está longe do chão” (Gippius), “eu de meus cimos ouço...” (Blok). (POMORSKA, 2010, p. 87). Outra associação frequente é a de artista-poeta como sacerdote (GRAY, 1971), visionário (ANDRADE, 2005).

¹⁰⁹ Trechos de “Assim falou Zaratustra” (2011) foram traduzidos e publicados na revista simbolista “Mundo da Arte”.

concepção de mundo positivista, contra a qual reagia o Simbolismo. Pomorska sintetiza:

Ser um poeta não significava simplesmente praticar uma habilidade ou uma profissão, mas era considerado como um estado de existência. Pois a poesia era tida como o único meio de conhecer a vida em seu mais alto e completo significado e, portanto, era identificada com a própria vida. (2010, p. 78).

A relação entre arte e vida aparece como central aos criadores do simbolismo russo, os quais pretendiam fazer desaparecer a antítese arte e vida numa unidade. A arte era proclamada como uma “força capaz e destinada à ‘criação de vida’”. (PAPERNO, 1994, p. 1, tradução nossa). A vida era entendida como “um objeto de criação artística ou como um ato criativo” e, neste sentido “arte convertia-se em ‘vida real’ e ‘vida’ convertia-se em arte, elas se tornavam uma”. (PAPERNO, 1994, p. 1, tradução nossa).

Biógrafos de Vigotski afirmam a influência do Simbolismo em sua teoria (KOZULIN, 1994; DAVYDOV & ZINCHENKO, 1995; VERESOV, 1999, 2005). Em “Psicologia da Arte” (1998), Vigotski cita vários escritores e teóricos do Simbolismo: Biély, Sologub, Ivanov, Briusov, Merezhkovsky, o que revela familiaridade com essa perspectiva. Relatos descrevem que os simbolistas estavam também entre suas preferências pessoais. (DOBKIN, 1982; VIGODSKAYA; LIFANOVA, 1999).

Durante sua formação universitária em Moscou, Vigotski participou de encontros da Sociedade Filosófica e Religiosa de Vladimir Soloviev (1853-1900) em cursos sobre o Simbolismo russo e a filosofia ortodoxa russa. (VERESOV, 1999). Esse crítico defendia a necessidade de uma religião positiva, oposta ao positivismo materialista e sua estética está entretida com a teologia. Numa posição dualista, percebe o mundo como composto de entidades antagônicas: celestial/terrena, material/espiritual, ideal/real; em domínios antagônicos: realidade interior/exterior. (PAPERNO, 1994).¹¹⁰ A arte, ou a beleza, assim como

¹¹⁰ Essa característica dualista pode ser identificada na obra de Vigotski, “A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca” (1999), é um dos vestígios da influência simbolista nessa obra.

o amor, serviria como “o maior veículo de síntese” destes elementos antagônicos. (PAPERNO, 1994, p. 13, tradução nossa).

Soloviev utilizou-se de duas metáforas teológicas para descrever a natureza da arte: encarnação (a materialização do espírito) e transfiguração (a espiritualização da matéria), mecanismos complementares do processo estético. A arte seria, portanto, “essencialmente a síntese do material e do espiritual”. (PAPERNO, 1994, p. 14, tradução nossa). Por outro lado, diferentemente da estética romântica e similarmente às concepções de Tchernishevski, Soloviev afirma a materialidade da encarnação da beleza, de onde decorre a ideia da arte como força capaz de promover transformação real do mundo.

Vigotski, ao refutar a teoria do contágio defendida por Tolstói e argumentar quanto à missão da arte, utiliza uma metáfora extraída dos evangelhos¹¹¹, ao referir-se à arte como um “milagre”:

O milagre da arte lembra [...] a transformação da água em vinho, e a verdadeira natureza da arte sempre implica algo que transforma, que supera o sentimento comum, e aquele mesmo medo, aquela mesma dor, aquela mesma inquietação, quando suscitadas pela arte, implicam em algo a mais acima daquilo que nelas está contido. E este algo supera esses sentimentos, elimina esses sentimentos, transforma sua água em vinho, e assim se realiza a mais importante missão da arte. (VIGOTSKI, 1998, p. 307).

Embora não se sugira aqui que Vigotski defendesse uma perspectiva teológica como Soloviev, é impossível negar uma similaridade entre a ideia de “transfiguração” em Soloviev e “transformação” em Vigotski.

Sobre a relação arte e vida, Vigotski afirma:

A arte está para a vida como o vinho para a uva – disse um pensador, e estava coberto de razão, ao indicar assim que a arte recolhe da vida o seu material mas produz acima desse material algo que ainda não está nas propriedades desse material. (VIGOTSKI, 1998, p. 307-08).

¹¹¹ Kotik-Friedgut e Friedgut (2008) ressaltam a familiaridade de Vigotski com os textos da Bíblia.

Embora Vigotski não lhe faça referência, pode-se observar certa semelhança com uma metáfora apresentada por Soloviev: o carvão e o diamante possuem a mesma substância, contudo, a beleza do diamante não reside nesta substância, mas na refração da luz, que é um agente ideal e mais elevado que material. Soloviev define a beleza como “a transfiguração do material através da encarnação em algum outro de princípio mais elevado que o material”. (SOLOVIEV apud WEST, 1970, p. 39, tradução nossa).

Não obstante, as semelhanças cessam quanto ao fator responsável por esta transfiguração/transformação: para Soloviev, a luz que concede beleza ao diamante é o princípio divino inerente à natureza (WEST, 1970), enquanto para Vigotski se poderia afirmar que o grande elemento transformador é a mediação semiótica da realidade social, histórica e cultural - daí sua definição de arte como uma “espécie de sentimento social prolongado ou uma técnica de sentimentos”. (VIGOTSKI, 1998, p. 308).

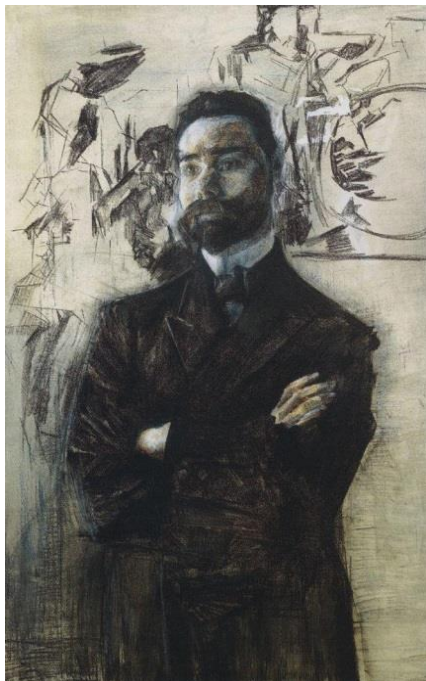
A filosofia da arte de Soloviev foi adotada pelos simbolistas, cujas ideias e imagens ecoam nos escritos de Dmitry Merezhkovsky, Zinaida Gippius, Andrei Biély, Viacheslav Ivanov, Valery Briusov, Fedor Sologub e Aleksandr Blok. (WEST, 1970; PAPERNO, 1994). Uma característica marcante do Simbolismo russo é a simbiose poeta-crítico, sendo que seus representantes pertenciam a grupos sociais privilegiados e muitos deles tiveram “boa educação filológica”. (POMORSKA, 2010, p. 77).

Entre escritores e artistas visuais simbolistas também havia profunda identificação estética e ética. O simbolismo nas artes visuais na Rússia não tomou forma homogênea, especialmente no grupo o “Mundo da Arte”, mais frequentemente associado à tendência. Um artista russo associado ao Simbolismo, mas, ao mesmo tempo, de estilo inclassificável é Mikhail Vrubel. Em seu retrato do escritor e crítico V. Briusov (Fig. 28) evidenciam-se as profundas diferenças com relação aos retratos realizados por Repin e Perov.

A poética de Vrubel, plena de dinamismo, contrasta com as orientações estáticas das pinturas realistas analisadas anteriormente, com Dostoiévski na forma fechada em si mesma e Tolstói na vertical. (Fig. 26, p. 114 e Fig. 27, p. 115). Ainda que a figura vertical central de Briusov domine a tela, toda a expressão do desenho tem uma qualidade de movimento. São simbolistas os recursos da iluminação dramática e teatral da figura, onde uma parte do rosto está sombreada e outra parte iluminada. O olhar e a expressão sérios de Briusov fitam algo adiante, na altura dos olhos, mas seu olhar parece ao mesmo tempo em

divagação. Como no “Retrato de Dostoiévski” de Perov, contudo, a luz está na cabeça do escritor, referência talvez a esse ofício que responde aos exercícios do pensar e visionar.

Figura 28 - Mikhail Vrubel, "Retrato do poeta V. Briusov", 1906. Carvão, sanguínea e giz sobre papel, 104,2 X 69,5 cm. Galeria Tretyakov, Moscou.



Fonte: http://www.artscroll.ru/page.php?al=Portret_Poeta_Valeriya_Yakovlevicha_Bryusova__1906_159505_kartina

O movimento dos traços no casaco negro revela um recurso particular do estilo de Vrubel, relativo às origens bizantinas da cultura russa, especialmente os mosaicos, técnica e expressão cultural muito prezada pelo artista. Gray (1971) destaca algumas características da obra de Vrubel visíveis no retrato: vários pontos de vista simultâneos, padrões transparentes interconectados, “formas construídas em clivagens de golpes em ângulo num padrão de mosaico”. (p. 36, tradução nossa). Grafismos dinâmicos compõem todo o retrato, principalmente através dos hachurados em direções contrastantes,

conferindo-lhe ao mesmo tempo agitação e estabilidade, uma vez que os traços estão em parte contidos na figura vertical do poeta, em pé, firme, com os braços cruzados. Ao fundo, em outra marca característica de Vrubel, observam-se as formas apenas esboçadas, mas que revelam o processo criativo da composição em várias facetas, num “*patchwork* rítmico”. (GRAY, 1971, p. 32, tradução nossa). O caráter aparentemente inacabado desse fundo reforça a sensação de inquietude e indica a promessa de um devir.

Para Briusov, a tarefa do simbolismo é fundir arte e vida. O autor aproxima o Realismo e Simbolismo quanto à incorporação da vida na arte, mas diferencia o artista simbolista como aquele cujo olhar volta-se para dentro, enquanto o artista realista transforma o mundo externo em arte. Na perspectiva simbolista, “o artista em sua totalidade é convertido em arte” e é seu objetivo “transformar sua vida numa forma de arte” (PAPERNO, 1994, p. 19-20, tradução nossa), ao que conclui: “deixe o poeta criar não seus livros, mas sua vida”. (BRIUSOV apud PAPERNO, 1994, p. 20, tradução nossa).

A obra de Soloviev influenciou a estética de Biély para quem a “arte é a criação da vida”. (PAPERNO, 1994, p.16, tradução nossa). A noção de arte como transfiguração da realidade também aparece em Viacheslav Ivanov, para quem a poesia simbolista não é contemplativa, mas ativa: “arte não é a criação de imagens, mas a criação da vida”. (IVANOV apud PAPERNO, 1994, p. 21, tradução nossa).

O Simbolismo esforçou-se para se tornar um método criador de vida e muitos de seus expoentes empreenderam uma organização estética do comportamento. Para esses artistas, não havia separação entre o homem e o poeta, entre vida pessoal e atividade artística. Paperno remete-se às relações entre os poetas simbolistas Biély, Blok e Liubova Dmitrievna Blok, e ainda, Biély, Briusov e Nina Petrovskaia. Além destas, outras uniões triplas (Gippius, Merezhkovsky e Filosofov; Ivanov, Lidiia Zinov’eva-Annibal e Gorodetsky) baseavam-se em referências da antiguidade grega como o amor platônico, a ideia de um amor ascético cristão e radicalismo, numa crença da “transcendência do individualismo e do amor possessivo” em favor do “comunalismo russo”. (MATICH, 1994, p. 48, tradução nossa).

Na prática literária simbolista, diários e cartas eram considerados tão importantes quanto a poesia: “o diário pode ser visto como o texto arquetípico simbolista, borrando as fronteiras entre arte e vida, assim como transformando o texto da vida em arte”. (MATICH, 1994, p. 40, tradução nossa).

Um relato de Vigotski revela que uma experiência estética pessoal nutriu suas reflexões teóricas sobre o tema. Num recente e revelador artigo sobre um diário pessoal de Vigotski escrito numa viagem feita a Londres em 1925, Van der Veer e Zavershneva (2011) transcrevem uma anotação na qual o autor revela suas impressões diante de algumas obras da National Gallery:

28/07/1925, 3.20 p.m. A National Gallery: nem Rafael, da Vinci ou Michelangelo, nem franceses e nem holandeses, nem mesmo Dürer. Os espanhóis Greco, Goya, Velasquez. Estou sentado diante do retrato de Goya e do Cristo preto e rosa de Greco.

Minha alma está cheia de flashes de paixões queimadas, na minha mente não há nada - nenhuma avaliação. Estou procurando a confirmação da teoria no retrato e a superação do corpo. (VAN DER VEER; ZAVERSHNEVA, 2011, p.470, tradução nossa).

Um dos retratos de autoria de Goya (1746-1828) na National Gallery é o de Don Andres del Peral (datado de antes de 1789) e pode ter sido esse a impactar Vigotski em sua visita. (Fig. 29).

Figura 29 - Francisco de Goya, "Retrato de Don Andres del Peral", antes de 1789. Óleo sobre madeira, 95 X 65,7 cm. National Gallery, Londres.



Fonte: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/francisco-de-goya-don-andres-del-peral>

Nessa obra evidencia-se a capacidade do artista espanhol de penetrar na profundidade psicológica de seu modelo, tornada mais aguda através do recurso formal do claro-escuro e das nuances entre preto, cinza e branco. Peral tem o olhar altivo, inquisidor e penetrante; o canto esquerdo da boca voltado para baixo, numa expressão de desconforto e certo desprezo; a pose napoleônica, num traço de arrogância e pretensa superioridade. Seu pertencimento de classe é evidenciado através das roupas finas, signos da pertença nobre e dos ditames da moda. Goya usou desses recursos para expor a frivolidade da corte espanhola, num expediente comum também à literatura de Tolstói. O retratado era, porém, pintor-artesão e dourador da corte,¹¹² ressaltando o elevado status social que podia ser atingido pela profissão naquele contexto. A altivez de Peral pode remeter à dignidade do próprio Goya, que, apesar de pintor oficial da corte espanhola e da aristocracia, sempre manteve a integridade de sua visão, nem sempre lisonjeira dos poderosos.

Em “Psicologia da arte”, datado do mesmo ano da viagem à Londres, Vigotski sugere que a arte permite certa “elaboração” dos sentimentos suscitados por uma obra, claramente um indício de sua visão na qual os processos psicológicos constituem-se em relação uns com os outros. Além disso, ressalta o efeito da catarse: “quando a arte realiza a catarse e arrasta para esse fogo purificador as comoções mais íntimas e mais vitalmente importantes de uma alma individual, o seu efeito é um efeito social”. (1998, p. 315).¹¹³ Evidente a relação entre a ideia de “fogo purificador” na elaboração teórica de Vigotski, com a expressão “paixões queimadas” no trecho de seu diário.

Associado ao Simbolismo na Rússia está o “Mundo da Arte”, sociedade de artistas, escritores, músicos e críticos; um ciclo de exposições (1899-1906, 1910-1924), e também uma revista editada por Aleksandr Benois e Sergei Diaghilev. Apesar da ênfase nas artes visuais e performáticas, o grupo estava em contato com “as representativas lideranças de todas as disciplinas humanísticas e agiu como uma plataforma para fertilização cruzada de conceitos estéticos”. (BOWLT, 1998, p. 210, tradução nossa). Esse fato confere feições bastante ecléticas às produções do grupo, mas diferentemente da perspectiva

¹¹² Registros apontam que Peral teria uma coleção de pequenas pinturas de Goya.

¹¹³ Uma análise do conceito de catarse em Vigotski foi realizado no capítulo 3, “O trágico em Vigotski e Filonov”.

realista, os artistas do Mundo da Arte estavam distantes das demandas urgentes da realidade social e política.

O lema de artistas do Mundo da Arte como Benois e Constantin Somov era “a arte é livre, a vida é paralisada” (BOWLT, 1998, p. 211, tradução nossa), revelando uma concepção de arte como “expressão do espírito que transcende as duras realidades da existência cotidiana”. (BOWLT, 1998, p. 211, tradução nossa).

Gray afirma que o “Mundo da arte” veio para representar a renovação não somente da arte, “mas do homem todo, não só da pintura, mas da arte que abarca toda a vida; a ideia da arte como um instrumento de salvação da humanidade, o artista como um sacerdote dedicado, e sua arte o meio para verdade e beleza eternas” (1971, p. 38, tradução nossa). Professavam, portanto, a filosofia da “arte pela arte”.

4.3 VIGOTSKI E AS TENDÊNCIAS REALISTAS CONTEMPORÂNEAS

Este estudo sobre a relação arte e vida no Realismo e Simbolismo russos revela sua centralidade nas reflexões estéticas do período, assim como atesta sua complexidade. Vigotski encontrava-se afinado com o debate contemporâneo sobre o tema, ora dialogando diretamente com os autores, ora, como esse capítulo pretendeu demonstrar, tomando posição tendo esses vários pontos de vista como referência.

A perspectiva de Vigotski difere em muitos aspectos das elaborações estéticas de sua época, muitas vezes dualistas ou unilaterais, e compreende a arte como algo complexo, de difícil definição, mas um como fenômeno que integra diversos e indissociáveis processos humanos (biológicos, emocionais, cognitivos, volitivos, todos social e historicamente constituídos) e para o qual é preciso considerar as condições de criação, mas também de recepção.¹¹⁴

A questão arte e vida é fundamental para a arte contemporânea e muitas das manifestações com as quais o espectador se depara hoje nas grandes mostras e, mesmo no circuito erudito de arte, são herdeiras diretas dos desdobramentos engatilhados pelos artistas modernos. Nas produções artísticas contemporâneas permanecem as tensões apresentadas pelas estéticas realista e simbolista, ainda que numa perspectiva não exclusivista, mas na coexistência de diversas

¹¹⁴ Criação e recepção artísticas em Vigotski serão discutidas no capítulo 6, “Vigotski e Maiakóvski: vida, criação e recepção”.

expressões. Por exemplo, cita-se o (hiper)realismo do artista australiano Ron Mueck (1958-) ou as esculturas em madeira do italiano Bruno Walpoth (1959-).

Figura 30 - Bruno Walpoth, “Longe de mim”, s/d. Escultura em madeira. (Dimensões e locais não informados pelo artista).



Fonte: <http://www.publistorm.com/bruno-walpoth-e-seus-humanos-de-madeira/>

A escultura “Longe de mim” (s/d), de Bruno Walpoth, talvez não seja um retrato propriamente dito, uma vez que a identidade do modelo não é revelada ou importante. (Fig. 30). Importa aqui o realismo da imagem ao mesmo tempo que sua singeleza. A síntese dos opostos na *tekhné* da escultura em madeira tornada tão suave quanto a carne e pele humanas. Madeira, matéria natural, viva, repleta de história, quente mas dura, metamorfoseada em tecido humano: pele, cabelos, unhas, pelos. Walpoth usa esse material primordial como suporte para a arte, um tema

antigo da representação da figura e emoções humanas. Seu trabalho é um lembrete da eternidade e paradoxalmente sua obra parece captar momentos efêmeros. É antigo o fascínio pela virtuosidade do artista, mas o espectador depara-se igualmente com a sensação de estranhamento por deparar-se com algo tão “real” em matéria esculpida. É de certa contradição entre a escultura tão humana e tão feita de madeira que se dá o fascínio da obra de Walpoth.

A construção estética da vida ou fusão entre arte e vida permanece tema relevante e potente, como é possível observar no conjunto de *performances* de Tehching Hsieh (1950-) artista taiwanês radicado em Nova York que participou da 30ª Bienal de São Paulo em 2012. (Fig. 31).

Figura 31 - Tehching Hsieh, "*Performance de um ano*", 1980-81. Fotografia de Tehching Hsieh. s/l.



Fonte: <http://avidaeaoobra.wordpress.com/2008/01/06/tehching-hsieh/>

Hsieh realizou três “Performances de um Ano”, sendo o registro imagético dessas *performances* apresentado na Bienal. Na primeira performance (1980-81), ficou confinado por um ano em uma cela em seu estúdio, sendo sua permanência registrada num relógio-ponto e em fotografias em todas as horas do dia. Noutra proposta, permaneceu um ano amarrado a uma mulher sem poder tocá-la. Na terceira *performance* ficou 365 dias vivendo nas ruas de Nova Iorque. Ao completar 49 anos, abandonou a produção artística.

As performances de Tehching Hsieh são exemplares quanto à fusão arte-vida na arte contemporânea. Nada há de virtuosismo artesanal

aqui, a não ser a total entrega do artista ao seu projeto. Sua figura oriental de cabelos raspados e vestida com uniforme remete à ideia de perda da identidade. Bater o ponto é atividade cotidiana, uniformizadora, disciplinadora. Essa performance coloca em questão os lugares comuns relativos a ideia da prática do artista como cheia de novidade, criação, transgressão. Relembra o tédio das atividades rotineiras e alienantes, remete à mesmice, à passagem do tempo numa existência sem significado aparente.

É possível tensionar a concepção da performance de Hsieh com os ideais simbolistas de construção da vida, pois provavelmente não era esse o tipo de estetização da vida que os simbolistas tinham em mente. A subordinação da vida de Hsieh à arte parece estar a serviço de um princípio mais realista, de crítica social. Sua obra pode tanto ser uma crítica local, ao se referir às condições de vida em seu país de origem, a produção em série “*made in Taiwan*”; pode fazer menção à lógica capitalista feroz de Nova Iorque, cidade onde escolheu morar, ao mesmo tempo que transcende as fronteiras locais num mundo globalizado de consumo e produção em massa e agravamento das desigualdades sociais.

As contribuições de Vigotski ao tema da relação arte e vida são referências possíveis e relevantes para a análise da obra de Tehching Hsieh e vários outros artistas contemporâneos que, com suas complexas e inquietantes intervenções estéticas, problematizam essa relação. As produções de Vigotski o posicionam na vanguarda das reflexões sobre arte em sua época e também na cena artística atual. Permanece um desafio aos pesquisadores compreender o legado vigotskiano considerando os diálogos que ele estabeleceu com a arte de seu tempo e com a arte do momento em que vivemos.

O próximo capítulo promove o diálogo das ideias de Vigotski com a vanguarda russa, especialmente o Futurismo e o Formalismo russos.

5 VIGOTSKI, FUTURISMO E FORMALISMO RUSSOS

Neste capítulo são apresentadas as intrincadas relações entre as linguagens artísticas, especialmente a literatura, as artes visuais, o teatro e a música no contexto do Futurismo russo. Concomitante a esse movimento, no que foi chamado de Primitivismo (ou Neoprimitivismo) russo, observa-se um destacado interesse pela produção criativa de crianças por artistas como Larionov, Gontcharova, Kandinsky e poetas como V. Khlebnikov e Helena Guro. É nesse contexto mais amplo – e artístico – que se analisam as reflexões de Vigotski sobre psicologia e arte na obra “Imaginação e criação na infância” (2009b).

O Futurismo russo foi extremamente influente na vanguarda russa e transcendeu os limites disciplinares ao dar origem também ao Formalismo russo, inovadora perspectiva de estudo da literatura e frequentemente mencionado como influente no pensamento de Vigotski.

Para aprofundar essas relações de confluência entre a psicologia da arte de Vigotski, o Futurismo e o Formalismo russo, buscou-se cotejar os escritos de Vigotski sobre arte com fontes primárias relativas ao Futurismo russo, especialmente manifestos e publicações do grupo *Hyleae*. Ainda, apresentam-se os pressupostos básicos do Formalismo russo para ampliar a compreensão da crítica a ele realizada por Vigotski.

5.1 O FUTURISMO RUSSO

O início do Futurismo russo foi marcado pela publicação do almanaque *Sadok Sudei*, na segunda metade de abril de 1910.¹¹⁵ O título da publicação foi dado por Khlebnikov e seu sentido é ambíguo: tanto pode ser traduzido por “Uma armadilha para juízes”, significando que os críticos tradicionais julgariam mal a nova literatura; mas também pode significar “Uma incubadora de juízes”, e nesse sentido, o livro seria o berço no qual os juízes seriam os próprios autores. (MARKOV, 1992). Participaram dessa publicação o poeta Kruchenykh, os irmãos David Burliuk (pintor e poeta), Vladímir Burliuk (poeta e ilustrador) e Nikolai Burliuk (poeta e escritor); Vassili Kamensky, que foi ator antes de tornar-se poeta, escritor e foi o editor que descobriu Khlebnikov; a poeta e pintora Elena Guro e seu marido, Mikhail Matiushin, artista, músico e

¹¹⁵Os cubo-futuristas russos negaram a influência italiana e rejeitaram a presença de Marinetti na Rússia em 1914. Sobre a problemática questão da influência do Futurismo Italiano na Rússia, ver Markov (1992, p. 149ss).

compositor. Os trabalhos publicados eram desiguais em qualidade e a publicação não apresentou inovações relevantes, fora a omissão de algumas letras nas palavras, as quais seriam oficialmente excluídas do alfabeto russo após revisão ortográfica de 1910, e a impressão do almanaque em papel de parede.

Apesar do Futurismo italiano ter se originado em 1909, nenhum dos participantes do *Sadok Sudei* havia ouvido falar de Futurismo e nem poderiam imaginar que seriam chamados de futuristas mais tarde. Maiakóvski usou o termo futurista pela primeira vez em 1913 e antes disso o termo utilizado para chamarem a si mesmos era *budetlyane*, a forma plural da palavra criada por Khlebnikov *budetlyanin*, cujo significado seria “um homem do futuro”. (MARKOV, 1992, p. 27, tradução nossa).¹¹⁶ A influência cubista levou ao surgimento do termo Cubo-Futurismo em 1913 e, em 1918, o advento da revolução levou à criação do título *komfúti* (abreviatura de “comunistas-futuristas”), especialmente relativo aos artistas/poetas/escritores associados à revista *Lef* (Frente de Esquerda das Artes), cujo redator-chefe foi Maiakóvski. (POMORSKA, 2010). Maiakóvski afirmou em “Carta sobre o Futurismo”, em 1922: “Antes da Revolução de Outubro, o Futurismo não existiu na Rússia, como corrente única, claramente formulada. Os críticos batizaram com este nome tudo o que era novo e revolucionário”. (2014d, p. 191).

Markov (1992) atesta que o Futurismo russo teve várias fontes, dentre elas o Simbolismo russo, que operou uma “completa reavaliação de valores estéticos” (p. 2, tradução nossa) em relação ao Realismo que o precedeu. O Simbolismo findou como escola literária em 1909-10. (MARKOV, 1992). Outra fonte importante do Futurismo russo foi a pintura de vanguarda, especialmente as ideias do Impressionismo e Pós-Impressionismo francês, e particularmente o Cubismo. Pomorska (2010) afirmou que “a transformação direta do Cubismo em poesia se encontra no Futurismo russo” (p. 27). As relações entre os futuristas e a pintura eram estreitas e muitos deles eram pintores, como D. Burliuk, Léon Zack, Guro, Maiakóvski, Kruchenykh. Velimir Khlebnikov declarou em 1912: “Nós queremos que a palavra siga audaciosamente as pegadas da pintura”. (KHLEBNIKHOV apud RPELLINO, 1986, p. 32).

¹¹⁶ Marcadé (2007) explica o significado em termos relativamente diferentes. O neologismo *budietlianstvo* seria formado pelo verbo “ser” no futuro (*budiet*): “será” e um sufixo que é a contração de “o mundo eslavo” (*slavianstvo*), significando então “Que o mundo seja eslavo!”, “O mundo eslavo será!”, “O futuro será eslavo!” (p. 445, tradução nossa).

Muitos artistas se tornaram escritores e “fizeram descobertas paralelas em palavras e linhas e cores, de forma que poesia e imagens se desenvolveram juntas”. (COMPTON, 1978, p. 11, tradução nossa). Roman Jakobson, linguista que era muito próximo do círculo futurista, ressalta igualmente o fato de que havia entre os primeiros futuristas russos uma “ligação estreita entre arte visual e poesia”. (JAKOBSON, 1980, p. 18). Esses artistas utilizaram-se de terminologias emprestadas da pintura como *sdvig* (deslocamento)¹¹⁷, *faktura* (textura) (MARKOV, 1992) e consistente e frequentemente tentaram adicionar elementos visuais em sua poesia, usando diferentes tipos de letras, introduzindo ilustrações excêntricas, empregando a caligrafia do autor (MARKOV, 1992, p. 3). Markov (1992) sublinha o fato de Khlebnikov, Maiakóvski e Livshits tentarem aplicar princípios da pintura na poesia. Ripellino atesta que os cubo-futuristas construíram

as próprias líricas como empastos cromáticos e relações de volumes. Pela rudeza arrojada do verso, pela superposição de planos semânticos opostos, pela consistência tangível dos objetos, que parecem furar com pontas agudas o tecido verbal, as páginas destes poetas derivam inteiramente da nova pintura. (1986, p. 32-33).

Alguns futuristas iniciaram suas carreiras artísticas como pintores impressionistas, e, além disso, aplicaram o termo impressionista às suas produções literárias, indicando uma ênfase no aspecto subjetivo. (MARKOV, 1992).

O Futurismo russo compôs-se de muitas “facções, influências, antagonismos”, assim como “contradições e inconsistências” marcaram o trabalho de seus participantes. (POMORSKA, 2010). Para os objetivos deste capítulo, interessa perscrutar o grupo futurista *Hylaea*, criado inicialmente pelos irmãos Burliuk e por Livshits, e do qual fizeram parte também Khlebnikov, Guro, Matiushin, Kamensky, Maiakóvski e Kruchenykh.¹¹⁸

O nome *Hylaea* faz referência à região próxima à cidade de Kherson e da costa do Mar Negro, antiga Taurida para os gregos, onde o

¹¹⁷*Sdvig* significa deslocamento da utilização das palavras ou das formas em relação à norma tradicional (MARCADÉ, 2007, p. 451, tradução nossa), a ser explicado mais adiante.

¹¹⁸ Não serão mencionados aqui os trabalhos dos Ego-Futuristas. Para tanto, ver Markov (1992).

pai dos Burliuk administrava uma grande propriedade e onde seus filhos e amigos como Maiakóvski e Livshits vinham passar férias. Caracterizada por uma arquitetura sinuosa peculiar e pela presença de vestígios arqueológicos cíticos,¹¹⁹ Heródoto a menciona como o local de alguns dos trabalhos de Hércules. Ao incorporar o termo *Hylaea*, o grupo remetia a raízes primitivas, enfatizando origens pré-clássicas e ligando o presente ao passado antigo, “desviando da herança ocidental européia clássica ao juntar-se com seu próprio primitivismo pré-classico”. (COMPTON, 1978, p. 13, tradução nossa).

O primitivismo foi grande influência da vanguarda russa, especialmente no trabalho de Mikhail Larionov, Natália Gontcharova, David Burliuk e Malevich.¹²⁰ Marcadé se refere a essa tendência como um neo-primitivismo, caracterizado “por formas libertadas de toda preocupação de imitação da natureza (em particular a perspectiva renascentista) em favor da expressividade”. (MARCADÉ, 2007, p. 23, tradução nossa). D. Burliuk, no artigo “Os ‘selvagens’ da Rússia”, publicado em 1912 no almanaque *Der Blaue Reiter* de Kandinsky e Marc, define o cânone acadêmico cujas “correntes” a vanguarda russa desejava romper: “‘valores’, colorismo, crença no desenho ‘real’, ‘correto’, no tom ‘harmônico’, (...) construção, proporção, simetria, perspectiva, anatomia”. (BURLIUK, 2013, p. 52).

O pintor Aleksandr Shevtchenko formulou em 1913 as teses neoprimitivistas: “rejeição da imitação mimética da natureza, da perspectiva renascentista, do refinamento e lirismo subjetivo; autonomia dos elementos representados na superfície do quadro, objeto visto de vários lados de uma vez, esquematismo”. (SHEVTCHENKO apud MARCADÉ, 2007, p. 38).

A obra do artista francês Paul Gauguin foi referência inegável para o primitivismo russo, e estava acessível aos artistas russos através da consistente coleção do rico mercador do setor têxtil Sergei Shchukin,

¹¹⁹ Os citas era povos cavaleiros pastores nômades de origem iraniana que migraram da Ásia Central para o sul da Rússia nos séculos VIII e VII a.C.

¹²⁰ Em paralelo ao interesse pelo “primitivo” compartilhado pelas vanguardas artísticas pode-se localizar as investigações de Vigotski e Aleksandr R. Luria (1902-1977) sobre as funções psicológicas superiores em populações “primitivas”, alvos das campanhas de escolarização empreendidas pelo novo regime. As reflexões realizadas a partir dessas pesquisas foram publicadas em 1930 na obra “Estudos sobre a história do comportamento (o macaco, o primitivo, a criança)”, e foram parte da elaboração da teoria do desenvolvimento de Vigotski (tema que foge ao escopo dessa tese).

que possuía dezesseis pinturas monumentais do artista só em sua sala de jantar. (KEAN, 1983). Shchukin também colecionou Monet, Cézanne, Matisse (com 38 pinturas) e Picasso (50 pinturas), e sua coleção “refletia cada inovação na pintura moderna francesa tão logo ocorria”. (KEAN, 1983, p. 178, tradução nossa). Em menor quantidade, a coleção continha também Van Gogh, Renoir, Pissarro, Sysley, Degas, Henri “Le Douanier” Rousseau. Desde 1914 Shchukin abria sua coleção aos domingos pela manhã para visitação gratuita no palácio Trubetskoy em Moscou, guiando seus visitantes. (Fig. 32).

Figura 32 - Sala com obras de Henri Matisse no Palácio Trubetskoy, a mansão de Sergei Shchukin, em Moscou, em 1913.



Fonte: <http://arttattler.com/archivematissetomalevich.html>

Contudo, os primitivistas russos não voltaram seus olhos somente para a Europa, mas tomaram como referência a antiga escultura cítica, assim como elementos da cultura popular como letreiros comerciais (Fig. 33),¹²¹ ícones, *lubok* (Fig.34), ornamentos, brinquedos populares e

¹²¹ Os letreiros comerciais russos eram tradição peculiar do país, ao combinarem texto e imagem, ou somente imagem em geral de forma ingênua, e cuja justificativa residiria tanto no alto grau de analfabetismo local quanto na inacessibilidade do alfabeto cirílico aos visitantes estrangeiros. (MARCADÉ, 2007). David Burliuk tinha uma grande coleção deles.

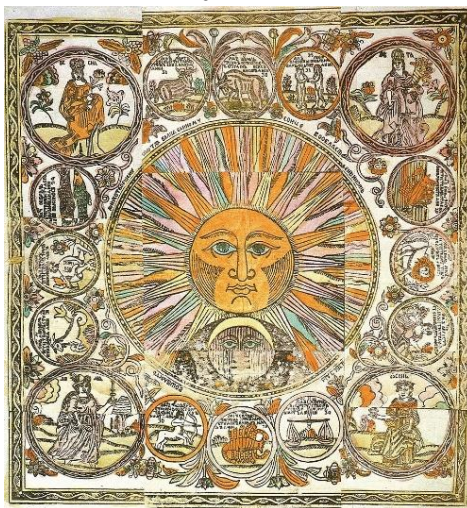
o folclore. (MARKOV, 1992). Traços estilísticos como o “anti-perspectivismo, a concisão e os contrastes coloridos a serviço de uma temática popular” (MARCADÉ, 2007, p. 29, tradução nossa) são característicos da produção plástica de Larionov. (Fig. 35).

Figura 33 - Letreiro comercial de loja de conveniência. Início séc. XX. (Sem indicação do autor).



Fonte: http://nnm.me/blogs/paradoksik/torgovaya_rossiya/

Figura 34 – “Lubok zodiacal”, fim do séc. XVIII. (Sem indicação do autor).



Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Lubok_zodiac.jpg

Figura 35 - Mikhail Larionov, “Venus”, 1912. Óleo sobre tela, 68 X 85,5 cm. Museu do Estado Russo, São Petersburgo.



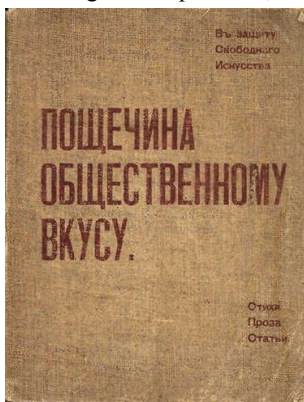
Fonte: http://www.avangardism.ru/img/larionov/lar_b/15larionov_b.jpg

Numa clara diferenciação com as revistas simbolistas, como a “Mundo da arte” (*Mir Isskustva*), publicada entre 1898 a 1904 e a “Velocino de Ouro” (*Zolotoe Runo*) publicada entre 1906-1909, ambas ricamente produzidas e ilustradas, as publicações futuristas apresentavam concepções gráficas radicalmente opostas. Os futuristas do *Hylaea* imprimiam seus “livros-objeto” em papel barato, e até em papel de parede, como em *Sadok Sudei*. Em certas publicações o texto aparece manuscrito, similarmente à pintura de Larionov, cujas inscrições cursivas na pintura apresentavam “função mais ornamental e composicional que explicativa”. (MARCADÉ, 2007, p. 29, tradução nossa). Khlebnikov e Kruchenykh declararam, em “A letra como tal” em 1913: “E ainda, se você pedir a um escreva-certo, um escritor real, ele vai dizer-lhe que a palavra escrita em uma caligrafia particular ou arranjada numa fonte particular é totalmente distinta da mesma palavra numa inscrição diferente”. (KHLEBNIKOV; KRUCHENYKH, 1985, p. 121, tradução nossa). Outras experimentações realizadas pelos cubo-futuristas incluíam a dissecação das palavras em “partículas fonéticas” e a apresentação de poemas em caligramas. (RIPELLINO, 1986, p. 34).

Em 1912 o *Hylaea* publicou “Uma bofetada na cara do gosto do público”, fruto de muitas discussões sobre arte moderna que acompanhavam exposições patrocinadas pelos principais grupos de

vanguarda, como o “Valete de Ouros”¹²² e sua dissidência o “Rabo de Asno”¹²³(MARKOV, 1992). “Uma bofetada” foi impresso em papel de embrulho cinza e marrom e a capa foi feita de um saco grosseiro, mas os textos foram impressos de forma grande e clara, sem ilustrações. (Fig. 36). Destaca-se a inovação provocativa da escolha desses materiais, acessíveis, cotidianos, não nobres. O papel e o saco, que usualmente embrulham, guardam, escondem, são deslocados de seu contexto esperado e se convertem em suporte para a obra literária. A forma como os textos foram impressos possibilitam a leitura da obra por todos, não somente para “iniciados”.

Figura 36 - Capa da publicação “Uma bofetada na cara do gosto do público”, 1912.



Fonte: https://ru.wikipedia.org/wiki/Пощечина_Общественном_Вкусу###mediaviewer/File:A_Slap_in_the_Face_of_Public_Taste.jpg

A peça de abertura da obra é justamente o manifesto de mesmo título do livro, assinado por D. Burliuk, Kruchenykh, Maiakóvski e Khlebnikov. O manifesto proclamava: “unicamente nós somos a face de

¹²² O “Valete de Ouros”, liderado por Larionov, fez sua primeira exposição em dezembro de 1910 em Moscou, incluindo obras de Gontcharova, os Burliuks, Alexandra Exter, Kandinsky, A. Lentulov, P. Konchalovsky, Ilya Mashkov, Robert Falk e V. Tátlin. (MARKOV, 1992).

¹²³ O “Rabo de Asno” surgiu do rompimento de Larionov e Gontcharova com o “Valete de Ouros”, especialmente com David Burliuk em 1912. O grupo incluía Malevich, Tátlin, Von Wiesen, Ledentu e Marc Chagall. (MARKOV, 1992, p. 39).

nosso Tempo”. (MARKOV, 1992, p. 45, tradução nossa). Seus autores declaravam uma recusa às referências literárias passadas: “jogar Púchkin, Dostoiévski, Tolstói, et al., et al., do bordo do Navio da Modernidade”. (MARKOV, 1992, p. 46, tradução nossa). Descartavam igualmente muitos escritores seus contemporâneos “todos estes Maxim Górkí, Kuprin, Blok, Sologub, Riêmizov, Aviértchenko, Tchórni, Kúzmin, Búnin, etc., etc. só precisam de uma *dacha*¹²⁴ à margem do rio [...] Das alturas dos arranha-céus contemplamos a insignificância deles!...” (MARKOV, 1992, p. 46, tradução nossa). Ordenavam que se lessem os seguintes “direitos dos poetas”:

- 1) ampliar o vocabulário em seu escopo com palavras arbitrárias e derivadas (criação de novas palavras).
- 2) sentir o incoercível ódio pela linguagem existente antes deles.
- 3) afastar com horror de nossa fronte orgulhosa a coroa suja e barata da fama, que vocês modelaram com *venik* de casa de banho.¹²⁵
- 4) ficar no bloco sólido da palavra “nós” em meio ao mar de vaias e indignação. (MARKOV, 1992, p. 46, tradução nossa).

O manifesto repercutiu polemicamente, em especial quanto ao descarte das referências mais canônicas da literatura russa como Púchkin. Como bom manifesto de vanguarda, a intenção era fundamentalmente tática. Markov (1992) afirma que só Kruchenykh professava “ódio à linguagem existente”, e somente Khlebnikov praticava de fato a criação de novas palavras.¹²⁶ De maneira geral, as obras de poetas que assinaram o manifesto e escritores como Livshits, N. Burliuk, Kandinsky, embora superassem em qualidade as publicadas

¹²⁴ *Dacha* é a palavra russa usada para casa de campo. No manifesto, indica um local para retiro, aposentadoria.

¹²⁵ *Venik* é um maço de galhos e folhas de bétula ou carvalho usado para massagem nas casas de banho russas. Em lugar da tradicional coroa de louros, símbolo da glória clássica, os Futuristas aqui desqualificam as glórias literárias dos escritores do passado e seus contemporâneos.

¹²⁶ Alguns neologismos de Khlebnikov: “*Dostoiesquimó* tempestades de neve! *Púchkin* candescência da noite! Noites parecem Tiutchev, Enchendo o impenetrável vazio do desconhecido”. (KHLEBNIKOV, 1985, p. 30, tradução nossa). Fiódor I. Tiutchev (1803-1873) foi um poeta russo que produziu tanto obras de caráter romântico quanto debruçou-se sobre temas políticos.

em *Sadok Sudei*, não teriam alcançado “as alturas de arranha-céus”, pois segundo avaliação de Markov (1992), o padrão das produções era desigual.

“Uma bofetada” também compreendeu ensaios teóricos sobre artes visuais, como “Cubismo” e “*Faktura*”, de David Burliuk. Este artista declarou: “Ontem não tínhamos arte. Hoje temos arte. Ontem eram os meios, hoje tornou-se o fim, a pintura começou a perseguir apenas objetivos Pictóricos. Começou a viver por si mesma”. (BURLIUK, 1976, p. 70, tradução nossa).¹²⁷ O artista nega a arte do passado, especialmente a arte acadêmica. Neste artigo sobre o Cubismo D. Burliuk também expôs o cânone da “Nova pintura”, o qual denominou “construção deslocada”. Burliuk analisou a Nova Pintura e depreendeu suas características: desarmonia, desproporção, dissonância colorística e desconstrução. (BURLIUK, 1976). Tais qualidades estariam presentes igualmente nas “artes *Folk* bárbaras”, no desenho infantil e nos desenhos de artistas como Kandinsky, V. Burliuk, nos retratos de Konchalovsky e Mashkov, na série “Soldados” de Larionov, nos últimos trabalhos de Kulbin. (Fig. 37).

Figura 37 – Mikhail Larionov, “Soldado relaxando”, 1911. Óleo sobre tela, 119 X 122 cm. Galeria Tretyakov, Moscou.



Fonte: <http://artinrussia.org/mikhail-larionov/>

¹²⁷ Uma inovação estilística de D. Burliuk foi a inclusão de letras maiúsculas no meio das frases, sem padrão aparente.

5.2 PRIMITIVISMO E ARTE INFANTIL

O interesse pela arte infantil na Rússia remonta ao início do século XX, especialmente pelos membros do grupo o “Mundo da Arte”. Em 1908, na V Exposição da Nova Sociedade de Artistas de São Petersburgo, foi realizada a mostra “Arte na vida de uma criança”, na qual foram expostos desenhos de filhos dos membros do “Mundo da Arte”, como Nikolai Roerich e Aleksandr Benois, além de desenhos deste último quando criança. A crítica recebeu a mostra de forma positiva, como no artigo de Maksimillian Voloshin, que questionava: “as crianças aprendem com os adultos ou os adultos com as crianças?” (MOLOK, 2001, p. 57, tradução nossa).

Em 1913, já no contexto do Primitivismo, Larionov e Gontcharova organizaram a exposição “O alvo”, na qual foram exibidos desenhos infantis ao lado dos trabalhos de membros profissionais do grupo. Gontcharova colecionava desenhos infantis, provavelmente coletados em suas aulas de arte para crianças. Pospelov (2001) identifica a influência do desenho infantil na última fase primitivista de Larionov, de 1912 a 1913, notadamente na qualidade ingênua e bidimensional dessas produções. Do círculo cubo-futurista pode-se mencionar a publicação organizada por Kruchenykh em 1914, intitulada “Desenhos e histórias das próprias crianças”, totalmente composta por produções infantis e considerada uma “publicação futurista”. (MOLOK, 2001, p. 61, tradução nossa).

No estudo de 1919 realizado por Pável Floriênski sobre a perspectiva inversa no ícone russo, o estudioso utiliza o exemplo desse artifício no desenho infantil como expressão espontânea da criança, a qual seria perdida apenas quando esta fosse submetida ao esquema da perspectiva linear:

[...] *todas* as crianças agem desse jeito, independentemente uma da outra. Isso significa que não se trata de simples acidente e não é uma livre invenção de algum deles tentando bizantinizar, mas um método de representação que surge do caráter da percepção sintética do mundo. (FLORIÊNSKI, 2012, p. 55-56).

A influência bizantina na arte russa advém da ligação com a Igreja Ortodoxa, oficial na Rússia czarista e, portanto, contexto no qual os ícones eram – e ainda são – produzidos. A perspectiva inversa é

característica da arte bizantina e do ícone russo. Para os artistas de vanguarda, voltar-se para essas referências locais, não-ocidentais era mais uma forma de rejeitar a tradição canônica ocidental.¹²⁸

Reproduções de arte infantil compunham também o almanaque expressionista *Der Blaue Reiter*, editado por Kandinsky e Franz Marc em 1912 em Munique, na Alemanha, como se vê numa das ilustrações do almanaque.¹²⁹ (Fig. 38).

Figura 38 - Desenho infantil publicado no Almanaque *Der Blaue Reiter*, 1912.



Fonte: <http://aesthetics-l.blogspot.com.br/2014/04/der-blaue-reiter-almanac-on-question-of.html>

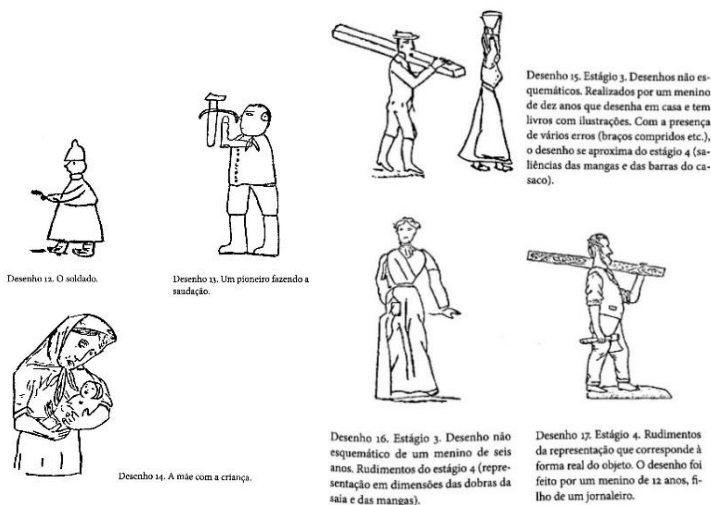
Esses editores ressaltaram o “enorme, inconsciente” poder de expressão da criança, situando-o no mesmo nível, e até frequentemente num nível mais elevado do que o trabalho de adultos. (KANDINSKY; MARC, 1994, p. 251). Kandinsky colecionava desenhos infantis desde

¹²⁸ Floriênski foi professor no *Vkhutemas* e também fez parte dos quadros da Academia de Ciências Artísticas (*Rakhn*). Ver capítulo 7, “Vigotski e o ensino de arte”.

¹²⁹ O almanaque incluiu um artigo do médico e pintor russo Nikolai Kulbin, o artigo, “Os ‘Selvagens’ da Rússia” de David Burliuk e pinturas de Vladimir Burliuk. Embora Kandinsky estivesse em Munique no período de 1896 a 1914, tendo realizado sua formação artística na Alemanha, manteve-se, contudo, bem articulado com a produção artística de vanguarda em sua Rússia natal. (FRIEDEL; HOBERG, 1989).

1905-06, atividade para a qual sua companheira Gabriele Münter logo aderiu. Os desenhos foram coletados entre filhos de amigos, parentes do casal, de um jardim de infância e de uma escola de Munique. Wörwag (2001) afirma que “a organização espacial livre e não-convencional” dos desenhos infantis foi “uma particular inspiração para ambos os artistas”. (p. 77, tradução nossa). A arte infantil influenciou tanto na inclusão do papel do acaso e da espontaneidade no processo de criação dos artistas, quanto nos aspectos formais como o predomínio da cor, ao mesmo tempo que a ênfase no contorno, e o papel da linha ao captar apenas a essência do elemento representado, assim como a superposição de planos bidimensionais. (WÖRWAG, 2001).

Figura 39 - Desenho infantil publicado na obra “Imaginação e criação na infância” (2009b), de Lev Vigotski.



Fonte: Retirado de Vigotski (2009b, p. 126-127).

Este objeto de interesse de Kandinsky foi abordado em pesquisas realizadas mais tarde na Academia de Ciências Artísticas (*Rakhn*), da qual foi co-fundador,¹³⁰ sendo também matéria de pesquisa de Vigotski (2009b). (Fig. 39). Para Vigotski, desenhar é parte fundamental do desenvolvimento da criança, mas assim como os exercícios literários na infância, não podem ser igualados à produção artística de um adulto:

¹³⁰ Ver capítulo 7, “Vigotski e o ensino da arte”.

[...] a arte não desempenha na criança aquelas mesmas funções que desempenha no comportamento do adulto. A melhor prova disso é o desenho infantil, que ainda não faz parte da criação artística nem no mais ínfimo grau. [...] o desenho infantil ainda não é arte para a criança. Sua arte é peculiar e difere da arte do adulto [...]. (VIGOTSKI, 1998, p. 326-27).

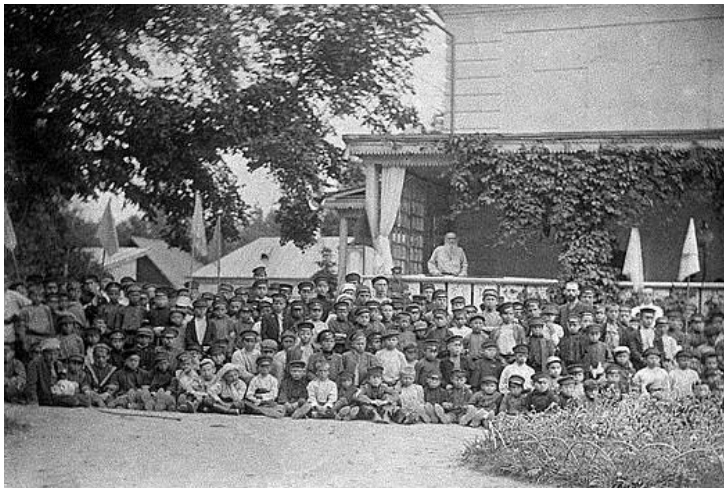
Vigotski afirma que o desenhar “é o tipo predominante de criação na primeira infância”. (2009b, p. 105). Toda criança desenha, sendo uma atividade característica da infância, como a brincadeira: “a criação infantil está para a criação dos adultos assim como a brincadeira para a vida”. (VIGOTSKI, 2009b, p. 90). Mas à medida que cresce (entre 10 e 15 anos), o interesse pelo desenho declina, sendo mantido apenas nos casos em que a criança continua a ser estimulada. Mesmo que Vigotski apresente uma análise do desenho infantil ligado às fases do desenvolvimento infantil, afirma o “princípio da liberdade” como “condição imprescindível de qualquer criação”. (2009b, p. 117). Ora, apesar das diferenças entre os interesses da vanguarda e de Vigotski quanto aos desenhos de crianças, esse princípio os une: para os artistas, a busca por libertar-se dos cânones acadêmicos; para Vigotski, compreender o papel desta atividade no desenvolvimento infantil e como promover as condições para essa criação.

Mais tarde, em 1930, Vigotski demora-se na reflexão sobre a “Imaginação e criação na infância” (2009b), e retoma Lev Tolstói como interlocutor. Primeiramente transcreve o processo de criação literária promovido por Tolstói com crianças camponesas, porém, aponta as limitações da forma idealizada com a qual o escritor descreve essa produção. Em 1849, aos 21 anos, Tolstói fundou uma escola para camponeses em Yasnaya Polyana, sendo seu único professor. (BERNARDINI, 2005). A escola foi fechada e reaberta algumas vezes, até o encerramento definitivo em 1873. (Fig. 40). Antes da reabertura da escola no ano de 1859, Tolstói buscou preparar-se para esse experimento pedagógico, pesquisando sobre educação e viajando por países europeus visitando escolas. Em 1860 haviam 21 escolas organizadas por ele. (VÁSSINA, 2007). Tolstói havia sido educado em casa, como era comum no meio aristocrático,¹³¹ e em algumas famílias

¹³¹ As relações com tutores e o formato dessa educação domiciliar são descritos pelo ponto de vista de uma criança na obra de Tolstói “Infância”, publicada em 1852. (TOLSTÓI, 2012).

que permitissem tal condição, como a de Vigotski, que também estudou em casa com um exigente tutor antes de ingressar numa escola privada no equivalente ao ensino médio.

Figura 40 - Lev Tolstói e alunos de sua escola para camponeses em Yasnaya Polyana, 1907.



Fonte: <http://tolstoy.lipetsk.ru/statii/>

O currículo praticado em Yasnaya Polyana incluía desenho e canto, além de leitura, gramática, história russa, matemática, ciências naturais, escrita, história sagrada e religião. Sua perspectiva pedagógica foi divulgada no periódico “Yasnaya Polyana” por ele editado desde 1861, no qual declarou, por exemplo, que as crianças camponesas estão mais próximas dos ideais de beleza, verdade e bondade que ele.(SOUDER, 2010).

Vigotski identifica no ponto de vista de Tolstói um eco da “pedagogia negativa” de Rousseau, que afirmaria que “ao nascer, o homem é o protótipo da harmonia, da verdade, da beleza e da bondade” (VIGOTSKI, 2009b, p. 71), sendo paulatinamente corrompido pela sociedade. Vigotski provavelmente referiu-se a “Emílio; ou, Da Educação”, publicado originalmente em 1758. (ROUSSEAU, 1995). Nessa obra, o filósofo francês propõe que se preservem a bondade e

inocência naturais da criança, evitando o contágio com a corrupção cultural.¹³²

Figura 41 - Desenho de Lev Tolstói em “Contos da Nova Cartilha” (2005).



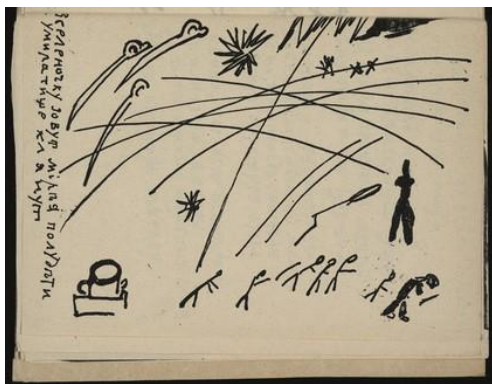
Fonte: Retirado de Tolstói (2005, p. 72).

Em 1862, enquanto o escritor estava afastado por motivo de saúde, agentes da polícia czarista invadiram sua propriedade em busca de publicações revolucionárias. Tal fato abalou-o e arrefeceu sua disposição para manter a escola, somado à sua recente paixão e casamento com Sofia Andreyevna. A escola foi reaberta por um certo período, no qual os filhos de Tolstói também a frequentaram. Em 1872 a escola passou a funcionar na própria casa de Tolstói, atendendo 35

¹³² Sobre o tema, ver Charlot (1986).

alunos e contando com ele mesmo, sua esposa e filhos mais velhos como professores. Desse intenso envolvimento de Tolstói com a educação, resultaram 629 escritos pedagógicos, dentre eles “Cartilhas” e “Quatro Livros de Leitura”. (BERNARDINI, 2005).¹³³ Vale a pena observar que o próprio Tolstói realizou ilustrações para essas publicações, desenhos de caráter mais sugestivo que ilustrativo, com poucos e rápidos traços, muitas vezes semelhantes a esquemáticos desenhos infantis. Pode-se pensar que o estreito contato de Tolstói com a produção criativa infantil o inspiraram para um desenho com características semelhantes. Interessante observar os desenhos de Tolstói em sua cartilha e os desenhos de Larionov para a publicação “O mundo ao reverso” (1913). Ambas as expressões são similares a desenhos infantis e nesses exemplos aproximam-se as criações de Tolstói e da vanguarda, unidas pela inspiração do desenho infantil. (Fig. 41 e 42).

Figura 42 - Mikhail Larionov, “Worldbackwards”, 1912, folha 32. Desenho para publicação em conjunto com texto de Velimir Khlebnikov.



Fonte: http://www.moma.org/collection//browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A2229&page_number=4&template_id=1&sort_order=1&imageID=9

Em relato transcrito da experiência de Tolstói com crianças camponesas, Vigotski chama a atenção para o fato do escritor diminuir a importância da mediação por ele realizada no processo criativo com as

¹³³ Ao leitor brasileiro está disponível uma coletânea composta por escritos retirados da “Nova Cartilha” e de “Contos da Nova Cartilha”, com ilustrações do próprio Tolstói (2005).

crianças. Para Vigotski, o valor da experiência de Tolstói residiria justamente ao promover esse processo de criação, ao empreender uma educação estética que forneceria estímulos para essa criação. Sobre a criação teatral na infância – mas poderia-se estender tal entendimento igualmente à criação literária e artística –, Vigotski afirma:

Não se deve esquecer que a lei principal da criação infantil consiste em ver seu valor não no resultado, não no produto da criação, mas no processo. O importante não é o que as crianças criam, o importante é que criam, compõem, exercitam-se na imaginação criativa e na encarnação dessa imaginação. (VIGOTSKI, 2009b, p. 101).

O ponto de vista de Vigotski serve à defesa da criação artística na educação, tema tratado de modo mais específico pelo autor em “A educação estética” de 1926.¹³⁴ Porém, Vigotski sublinha a importância da criação artística na infância, mas não a idealiza. Para a vanguarda russa, da mesma forma que para o expressionismo alemão (Kandinsky e Paul Klee) ou para a arte de Pablo Picasso, a arte infantil é artifício para romper com o cânone artístico ocidental, para uma crítica aos padrões instituídos. Para Vigotski, interessava a atividade criadora, suas características e as condições para sua emergência e desenvolvimento, bem como sua importância para a constituição do sujeito.

5.3 ZAUM: “ALÉM DO SENTIDO” NA LITERATURA E NAS ARTES VISUAIS

Associada ao Futurismo russo está também a linguagem *zaum*, neologismo criado pela justaposição das palavras *za* (além) e *um* (mente/inteligência), ou ainda “suprarracional”, ou “linguagem transcendental do futuro”. (DOUGLAS, 1990, p. 3, tradução nossa). Em 1913, Kruchenykh cunhou o termo *zaum* para se referir à “linguagem poética experimental caracterizada pela indeterminação de sentido”. (JANECEK, 1996, p. 1, tradução nossa). Pomorska problematiza a definição, ao afirmar que não se trata de uma “linguagem sem sentido”, mas a “revivescência de uma linguagem automatizada, a fim de restabelecer o contato perdido entre signo e referente”. (POMORSKA,

¹³⁴ Ver capítulo 7, “Vigotski e o ensino de arte”.

2010, p. 127). O primeiro exemplo de “linguagem transmental” foi dado por Kruchenykh em 1912:

Dir – bul – chchil
 Ubieiur
 Skum
 vi – so – bu
 r – l – ez.
 (KRUCHENYKH apud RIPELLINO, 1986, p. 36)

Os versos não têm sentido, são balbucios informes “de vocábulos inexistentes, mistura de tramas fonéticas abstratas, de nexos arbitrários”. (RIPELLINO, 1986, p. 36).

Figura 43 - Kazimir Malevich, “Vaca e violino”, 1913. Óleo sobre madeira, 48,7 X 25,7 cm. Museu Russo, São Petersburgo.

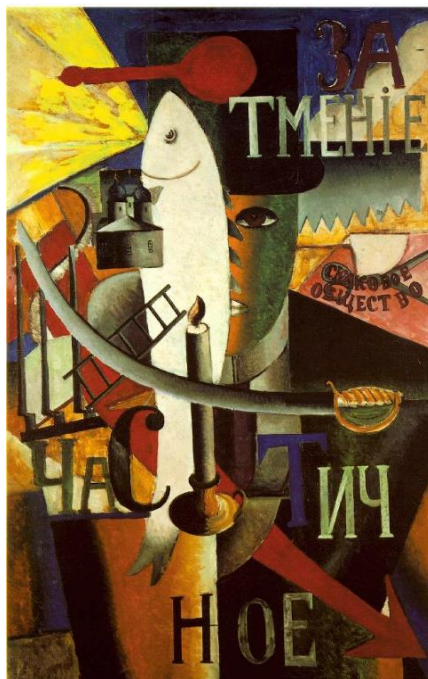


Fonte: <http://www.wikiart.org/ru/kazimir-malevich/cow-and-fiddle-1913>

Em mais um capítulo da indissociável relação entre linguagens artísticas no contexto russo, é nesse contexto de experimentação literária do Cubo-Futurismo que surge o Suprematismo de K. Malevich. Em 1913, Malevich criou os figurinos e cenários da ópera futurista “Vitória sobre o sol”, cujo libreto foi criado por Kruchenykh e a música por

Matiushin.¹³⁵ A relação entre a poesia *zaum* e a poética não-objetiva de Malevich é estreita, indissociável. Malevich realizou alguns experimentos com essa “linguagem transracional” (“além do sentido”), como a epígrafe de seu escrito “Dos novos sistemas em arte” (1919): “Eu sigo/u-el-el-ul-el-te-ka/meu novo caminho”. (MALEVICH, 1969c, p. 83, tradução nossa). O artista referia-se a esse novo caminho também como “alogismo”, expresso em algumas de suas pinturas e desenhos do período, caracterizados pela justaposição de imagens incongruentes, especialmente em “Vaca e violino” (1913/1915) e “Um inglês em Moscou” (1914). (Fig. 43 e 44).

Figura 44 - Kazimir Malevich, “Um inglês em Moscou”, 1914. Óleo sobre tela, 90,5 X 59 X 3,5 cm. Museu Stedelijk, Amsterdam.



Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kazimir_Malevich_Englishman_in_Moscow.jpg

¹³⁵ O sol era um símbolo prezado pelos simbolistas. (GUTKIN, 1994). Na ópera, o sol é enterrado numa referência à vitória do novo sobre o velho, do Futurismo sobre o Simbolismo.

Douglas (1990) afirma a influência dos escritos teóricos “A palavra como tal” (1985) e “A letra como tal” (1985) de Khlebnikhov e Kruchenykh para a pintura abstrata do Suprematismo de Malevich e para a arte construtivista de Tátlin. Os autores chamam a atenção para a palavra e a letra como “unidades estáveis de som material” (DOUGLAS, 1990, p. 3, tradução nossa), objetos a serem revelados da variedade da superfície da linguagem e que podem ser manipulados a fim de desempenhar significado expressivo. Ripellino associa igualmente a poesia *zaum* aos relevos e contra-relevos de Tátlin, “rudes estruturas que surgiam da tela como quilhas de navios, abstratos engenhos de ferro, alumínio, vidro, papelão, palissandra, estuque, celuloide”. (1986, p. 37). (Fig. 45).

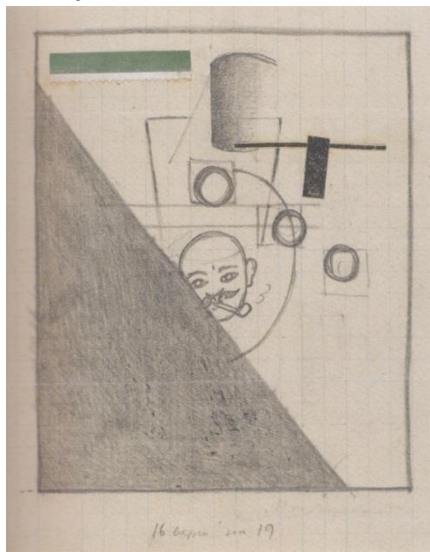
Figura 45 – Vladimir Tátlin, “Contra-relevo”, 1914-15. Ferro, cobre, corda, 71 X118 cm, Museu Russo, São Petersburgo.



Vladimir Tatlin, *Counter-Relief*, 1914-15, iron, copper, wood, rope, 71x118 cm., State Russian Museum, St. Petersburg (ISBN: 089207096X)

Fonte: <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/constructivism/images/VladimirTatlin-Counter-Relief-1914-15.jpg>

Figura 46 - Kazimir Malevich, “Alogismo 22. Um pequeno russo”, 1913. Grafite sobre papel, 12,9 X 10,1 cm Museu Stedelijk, Amsterdam.



Fonte: Retirado de Borchardt-Hume (2014, p.5).

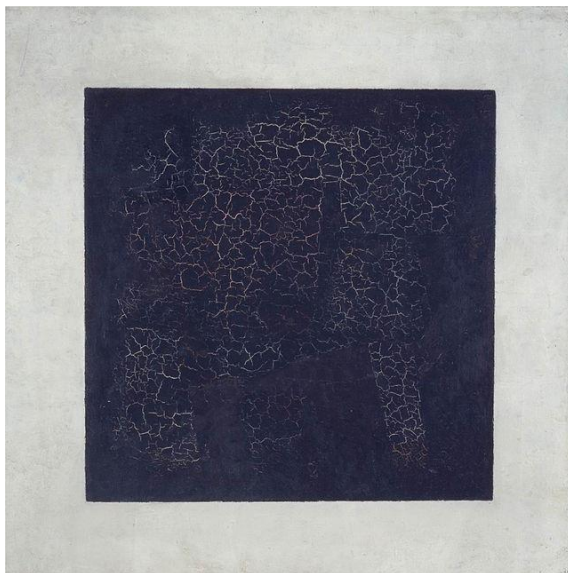
Os experimentos radicais de liberação da “associação automática de qualquer sentido dado” (CHLENOVA, 2014, p. 66, tradução nossa) da linguagem *zaum* permitiram a Malevich um percurso rumo à “ausência do objeto”, formulada sistematicamente no movimento liderado pelo artista, o Suprematismo.¹³⁶ Nos panos de fundo da ópera “Vitória sobre o sol” Malevich dispôs “elementos geométricos desarticulados que rompiam a coerência espacial” (CHLENOVA, 2014, p. 66, tradução nossa) (Fig. 46) e a origem do emblemático “Quadrado preto” (Fig. 47) se deu no decurso da criação desse cenário. Malevich descreveu o processo:

Quando no ano de 1913, tentando desesperadamente libertar a arte do peso morto da objetividade, eu me refugiei na forma do quadrado, e criei um quadro que nada mais era senão um quadrado preto sobre um fundo branco,

¹³⁶ Parte do material sobre Malevich foi apresentado em Wedekin (2014b).

a crítica, e com ela toda a sociedade, assim se lamentou: ‘Tudo o que amávamos desapareceu. Estamos em um deserto... temos diante de nós um quadrado preto sobre um fundo branco!’ (MALEVICH, 1996, p. 346).

Figura 47 - Kazimir Malevich, “Quadrado preto”, 1915.
Óleo sobre tela, 79,5 X 79,5 cm. Galeria Tretyakov,
Moscou.



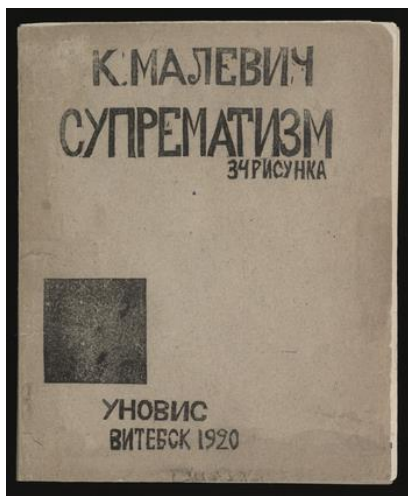
Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Kazimir_Malevich

O quadrado é um “manifesto visual” do novo caminho descoberto por Malevich. Em “Do Cubismo e Futurismo ao Suprematismo” (1916), o artista afirmou a relevância do quadrado em sua criação teórica e artística:

O quadrado não é uma forma subconsciente. É uma criação da razão intuitiva.
É a face da nova arte.
O quadrado é um infante vivo, real.
É o primeiro passo da pura criação em arte. Antes dele, haviam deformidades ingênuas e cópias da natureza. (MALEVICH, 1969b, p.38, tradução nossa).

Do quadrado, elemento básico do Suprematismo, emergiram as outras composições “monoformas” do Suprematismo, sendo o círculo e a cruz os outros elementos do tríptico das formas suprematistas básicas. Entre 1915 e 1918, Malevich produziu séries de composições de formas únicas “projetadas em infinito não-objetivo”. (NAKOV, 2010, p. 72, tradução nossa). O artista afirmava a autonomia das formas e via-as como organismos vivos. Na obra gráfica “Suprematismo. 34 Desenhos” (1920), do quadrado preto inicial seguem-se as formas suprematistas básicas e, em seguida, florescem em série suas combinações.¹³⁷ Ripellino refere-se às composições suprematistas como “criptogramas transmentais” (RIPELLINO, 1986, p. 39). (Fig. 48 e 49).

Figura 48 - Kazimir Malevich, “Capa de ‘Suprematismo. 34 Desenhos’ (Suprematizm. 34 risunka)”, (Vitebsk, 1920), 21.8 X 18 cm, livro ilustrado com trinta e cinco litografias impressas pelo coletivo UNOVIS. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.



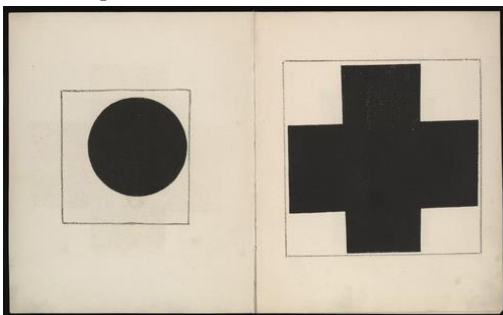
Fonte: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=11073

¹³⁷ O Suprematismo compreende uma fase da produção criativa de Malevich que se desenvolveu no período de 1917 a 1919. Não é objetivo dessa tese analisar todo o conjunto da obra do artista. Para tal apreciação, ver o *catalogue raisonné* organizado por Nakov (2010), e, mais recentemente, o catálogo da exposição na Tate Gallery em Londres, organizado por Borchardt-Hume (2014).

Ainda, acerca das relações entre *zaum* e artes visuais, pode-se mencionar o Raionismo de Larionov.¹³⁸ Em “O raionismo pictórico”, de 1913, o artista esclarece que na pintura raionista:

[...] o pintor coloca em sua tela somente as novas formas que vê surgir entre as irradiações das formas tangíveis. Com isso, ele atinge o ápice da pintura pela pintura, que as coisas ditas reais inspiram, mas que não conseguiria nem pretenderia representa-las em sua existência linear. (LARIÓNOV, 2014, p. 49).

Figura 49 - Kazimir Malevich, “‘Suprematismo. 34 Desenhos’ (Suprematizm. 34 risunka)”, (Vitebsk, 1920), 21.8 X 18 cm, livro ilustrado com trinta e cinco litografias impressas pelo coletivo UNOVIS. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.



Fonte: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=11073

Entre 1912 e 1914, Larionov e Gontcharova fizeram algumas experiências em pintura não-representacional, explorando as qualidades ópticas da refração e da dinâmica da luz. Influenciado por descobertas científicas como o raio-X e a ideia de uma quarta dimensão, Larionov tentou representar os raios de luz que emanavam dos objetos, enquanto que os próprios objetos desapareciam em favor de feixes coloridos. (Fig. 50).

¹³⁸ Sobre o Raionismo, ver Kovtun (1992).

Figura 50 - Mikhail Larionov, “Composição raionista: dominação em vermelho”, 1912-1913. Óleo sobre tela, 52,7 X 72,4 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Nova Iorque.



Fonte: http://www.moma.org/collection/provenance/provenance_object.php?object_id=78586

5.4 FUTURISMO E FORMALISMO

As relações entre o Futurismo e o Formalismo russo são reiteradas por vários autores (BOWLT, 1973; MARKOV, 1992; ERLICH, 1980, 1994; POMORSKA, 2010). Pomorska declara que o grupo formalista Sociedade de Estudos da Linguagem Poética (Opoiiaz) foi o “produto particular do movimento futurista na literatura”. (POMORSKA, 2010, p. 22). Para Tezza (2003), o Futurismo teria sido o movimento inspirador do Formalismo. Uma breve descrição do movimento auxilia a compreensão das relações entre Formalismo, Futurismo e Vigotski.

O Formalismo russo constituiu-se através de dois grupos: o Círculo Linguístico de Moscou, criado em 1915 e cuja figura principal foi Roman Jakobson; e a Sociedade de Estudos da Linguagem Poética (*Óbchchestvo po izutchéníu poetítcheskovo iaziká*),¹³⁹ criada em São Petersburgo, cujas publicações ocorreram entre 1916 e final da década de 1920, com a participação de Vitor Chklóvski, Bóris Eikhenbaum e S. I. Bernstein. (TEZZA, 2003).

¹³⁹ Doravante referida por Opoiiaz.

Pode-se apontar algumas das principais características da abordagem formalista: “a crítica literária entendida como conhecimento rigoroso” (GINZBURG, 2001, p. 15); teoria literária voltada para a linguagem poética (de caráter diferente da linguagem prática, cotidiana, denotativa);¹⁴⁰ o signo poético, neste contexto (especialmente na Opoiaz), é desprovido de seu significado (aspecto semântico) e o foco de estudo passa a ser a “natureza do som” e os “padrões sonoros do texto literário”. (POMORSKA, 2010, p. 36).¹⁴¹ Os formalistas buscaram, então, identificar as “leis imanes” deste “produto” (uma vez que não estavam interessados no processo de criação) que é a linguagem poética, cujo “material” é a linguagem. Tal busca seria empreendida através de uma “ciência da literatura”, a “especificar o objeto literário no que ele tem de estrita e autonomamente literário”, sua “literariedade”; além de identificar as “leis internas regulares e sistemáticas, exclusivas” desse objeto literário. (TEZZA, 2003, p. 98). Essa “literariedade” não deveria ser buscada na psique do autor e nem do criador, mas “na obra em si mesma” e nas “estratégias literárias” utilizadas por seu autor. (ERLICH, 1994, p. 81, tradução nossa).

Tezza (2003) sintetizou os axiomas de base do Formalismo:

- a) a natureza estética do texto literário fala por si, e em si, ela prescinde da história, de autor e de destinatário;
- b) a questão semântica só é relevante como sistema semântico abstrato, ou potencial semântico referencial; tudo que ultrapasse esse limite entrará no território de outro campo de conhecimento que não o estético;
- c) o objeto estético é um fato morfológico, e só pode ser apreendido no terreno da morfologia; e, finalmente, por consequência,
- d) a distinção entre linguagem poética e linguagem prosaica, no terreno artístico e fora dele, se faz sobre a diferença de procedimentos técnicos e formais sobre o material verbal, e neles se esgota. O sistema da linguagem poética contém todos os elementos capazes de definir, de dentro, a poeticidade da palavra. (p. 142-43).

¹⁴⁰ Um exemplo de linguagem poética seria justamente a linguagem *zaum*, “transmental” dos futuristas.

¹⁴¹ Ultrapassa o objetivo desta tese apresentar o Formalismo russo. Para tal, ver Bowl; Bann (1973); Erlich (1980); Tezza (2003); Pomorska (2010).

A perspectiva formalista não floresceu somente na literatura. Foi também de 1915 a publicação do agora clássico da abordagem formalista na história da arte “Conceitos Fundamentais da História da Arte” (2006), do historiador da arte suíço Heinrich Wölfflin. A perspectiva de Wölfflin buscava demonstrar os “princípios imutáveis” que governariam os estilos artísticos, identificados na repetição cíclica das fases antiga, clássica e barroca. (D'ALLEVA, 2012). Da análise formal dos estilos, Wölfflin depreendeu cinco pares fundamentais de opostos: linear / pictórico; plano / profundidade; forma fechada / forma aberta; pluralidade / unidade; clareza / obscuridade. Os escritos de Wölfflin eram bem conhecidos e disseminados na Rússia na segunda década do século XX, e seus escritos eram estudados nos departamentos de História da Arte das universidades de Moscou e São Petersburgo cujos modelos arte-históricos eram amplamente baseados na escola formal alemã. (MILEEVA, 2011).¹⁴² Wölfflin foi estudado também da Academia de Ciências Artísticas (*RAKHN*).¹⁴³ Mileeva (2011) associa a abordagem formalista do método de ensino de Malevich à teoria de Wölfflin, e, ainda na vanguarda, pode-se mencionar o fato de que o artista construtivista russo Naum Gabo assistiu a aulas de Wölfflin em Munique entre 1912 e 1914 antes de seu retorno à Rússia em 1917.

Ao mesmo tempo que o interesse pelo estudo exclusivo da forma transcendeu os limites geográficos e disciplinares, Tezza (2003) observa com curiosidade o fato do Formalismo e sua ênfase nos aspectos formais em detrimento do conteúdo terem surgido num momento em que “tudo na Rússia convidava à discussão dos temas e conteúdos políticos e ideológicos” (p. 100). A arte russa não-objetiva do período (Suprematismo, Raionismo, Abstracionismo de Kandinsky, Construtivismo) pode ter sido um fator determinante para esse cenário. Tais tendências representaram uma forte reação às características narrativas da tradição artística ocidental, assim como uma rejeição às perspectivas realistas. Na Rússia, os Itinerantes representaram essa perspectiva realista, não por acaso, a produção destes artistas tornou-se a principal referência mais tarde no Realismo Socialista.

¹⁴² As principais obras de Wölfflin foram publicadas na Rússia “Renascença e Barroco” de 1888 foi publicada na Rússia em 1913; “Arte Clássica, uma introdução à Renascença italiana” de 1899 apareceu em tradução em São Petersburgo em 1912 e “Conceitos Fundamentais de História da Arte” foi publicado na Rússia em 1930.

¹⁴³ Ver capítulo 7, “Vigotski e o ensino de arte”.

Em “Psicologia da Arte” (1998), Vigotski cita algumas das figuras-chave do Formalismo russo, como Chklóvski e Eikhenbaum. Kozulin (1994) sugere que teria sido seu primo, David Vygodskii, filólogo e crítico, que lhe teria apresentado o Formalismo. Relações entre o Formalismo russo e a psicologia de Vigotski têm sido relativamente exploradas, especialmente no que tange a possível influência do Formalismo russo no interesse de Vigotski pelo problema da forma na arte e pelo fenômeno da linguagem. Para Ivanova (2012), Vigotski foi influenciado pela obra do membro do Opoiaz Lev P. Jakubinski, particularmente “Pensamento e Linguagem”, de 1934.¹⁴⁴ Ao mesmo tempo, Ponzio (1998) aproxima Bakhtin e Vigotski quanto à crítica que empreenderam ao Formalismo por este apartar o estudo da literatura de seu contexto histórico-cultural.

Veresov (1999), cuja ênfase na primeira produção de Vigotski é referência fundamental para essa tese, associa ao Formalismo a tentativa de Vigotski de desenvolver um “método objetivo” para análise da psicologia da arte, ao tratar

[...] a construção de textos literários e de arte como objetos independentes dos estados psicológicos do indivíduo [...]. Permitiu a identificação numa obra de arte de componentes invariantes estáveis que se mantinham os mesmos apesar de diferenças em conteúdo. (VERESOV, 1999, p. 90, tradução nossa).

Ou seja, o Formalismo foi um elemento que contribuiu para que Vigotski pensasse a psicologia da arte de forma objetiva, a “psicologia da arte como tal” (VERESOV, 1999, p. 91, tradução nossa), diferentemente das abordagens de caráter subjetivo, como as orientadas para a personalidade individual do artista ou naquelas que focalizavam a psicologia dos processos de criação. No primeiro capítulo de “Psicologia da Arte”, Vigotski já afirmava que o maior problema para a psicologia estética era “criar um método objetivo e um sistema de psicologia da arte”. (1998, p. 20).

Os formalistas rejeitavam o que chamavam de “psicologismo tradicional” dos estudos literários e diferenciavam-se dos métodos de

¹⁴⁴ A edição brasileira mais recente desta central obra de Vigotski, com tradução diretamente do russo por Paulo Bezerra recebeu o título de “A construção do pensamento e da linguagem” (2009).

análise literária como biografismo, filosófico-psicológico, sociológico e marxista. (POMORSKA, 2010). Vigotski (1998), por sua vez, ainda que fizesse a crítica ao psicologismo, considerava impossível estudar o fenômeno artístico sem levar em conta seus aspectos psicológicos. À fórmula “arte como procedimento” dos formalistas, Vigotski rebate: “o procedimento da arte tem um objetivo que o define integralmente e não pode ser definido senão em conceitos psicológicos”. (1998, p. 64).

Para compreender a crítica de Vigotski é preciso resgatar a definição da “arte como procedimento”, escrita por Chklóvski aos 20 anos em 1913 e publicada pela Opoiáz em 1919. Nesse “texto-manifesto”, o jovem estudante “pregava urgência em valorizar as experiências da percepção da forma baseada na singularidade de novos procedimentos poéticos e no efeito do estranhamento”. (MACHADO, 2012, p. 313). Por “procedimento da arte” Chklóvski entendia o “processo de singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção”. (CHKLOVSKI, 1973, p. 45).

Vigotski questiona o pressuposto da “percepção da forma” em si como ato estético. E o faz, não sem certa ironia, citando um experimento de percepção da forma por galinhas realizado pelo psicólogo e fenomenólogo Wolfgang Köhler (teórico da Psicologia da Gestalt), a partir do qual é possível concluir que a percepção das formas “é um ato elementar e talvez até secundário do psiquismo animal” e afirmando que “nem de longe qualquer percepção da forma é forçosamente um ato artístico”. (VIGOTSKI, 1998, p. 69). Vigotski associa essa premissa formalista da percepção da forma como objetivo em si e o prazer decorrente de uma concepção de arte de objetivo hedonista. O prazer na apreciação artística não desempenharia senão um papel “inconstante e frequentemente insignificante”. (VIGOTSKI, 1998, p. 75). Destaca o autor que as pessoas não criam ou se relacionam com a arte por prazer, mas por necessidade.

Para Vigotski, a percepção da forma é apenas um momento do que ele chamou de “vivência estética”: “o momento da percepção sensorial da forma, aquele trabalho desempenhado pelo olho e o ouvido constitui apenas o momento primeiro e inicial da vivência estética”. (VIGOTSKI, 2001, p. 333). A esta estimulação inicial se agregam dois outros momentos: o da “elaboração”, no qual o espectador/leitor/ouvinte “desenvolve uma atividade construtiva sumamente complexa” na qual “o próprio receptor constrói e recria o objeto estético” (VIGOTSKI, 2001, p. 333); e o da “resposta” dirigida para esse objeto. Percepção,

cognição, emoção participariam, pois, concomitantemente da leitura e resposta do espectador/leitor/ouvinte da obra de arte.

Para Chklóvski, porém, “o ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, que já é ‘passado’, não importa para a arte”. (1973, p. 45). O “processo de singularização dos objetos” responderia à necessidade de reagir ao “automatismo perceptivo”, processo pelo qual o objeto seria apenas “reconhecido”: “o objeto se acha diante de nós, sabemos-lo mas não o vemos”. (CHKLOVSKI, 1973, p. 45). Para exemplificar este recurso, Chklóvski analisa algumas obras de Tolstói, Gógol e algumas adivinhações populares de cunho erótico, nos quais estes autores notórios ou anônimos operariam essa “singularização dos objetos”. Em Tolstói a singularização é realizada quando ele não chama o objeto pelo seu nome, mas “o descreve como se o visse pela primeira vez”. (CHKLOVSKI, 1973, p. 46). Um exemplo de “singularização do objeto” em Tolstói é a descrição da ópera assistida pela personagem Natacha Rostov, de “Guerra e Paz” (2011).¹⁴⁵

Para que a arte realize seu objetivo de “devolver a sensação de vida, para sentir os objetos” (CHKLOVSKI, 1973, p. 45), Chklóvski sugere o artifício do “estranhamento” (*ostranienie*). Apresenta, então, uma definição de poesia como “discurso difícil, tortuoso”. (CHKLOVSKI, 1973, p. 55). Tal “deformação criativa” executaria um processo de “tornar estranho” o habitual, “colocando-o num contexto inusitado”, restaurando a “agudeza” da percepção, conferindo “densidade” ao mundo. (ERLICH, 1994, p. 82, tradução nossa).



Figura 51 – D. Burliuk, V. Burliuk, N. Goncharova, E. Guro, M. Larionov, capa da publicação “Sadok Sudei II”, 1913, papel de parede com o título colado na frente, páginas impressas em papel verde claro, 19,5 X 16,5 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

Fonte: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=9549

Os manifestos futuristas estão cheios de prescrições que certamente visavam causar este “estranhamento”, como se observa na

¹⁴⁵ Esse trecho foi descrito no capítulo 4 “Vigotski e o tema arte e vida no Realismo e Simbolismo russos”, p. 118-19.

publicação futurista *Sadok Sudei II*, citada por Vigotski em “Psicologia da arte” (1998). (Fig. 51) Publicado por Burliuk, juntamente com Guro e Matiushin, e ilustrado por Larionov e Goncharova, simultaneamente à publicação de “Uma bofetada na cara do gosto do público”. Nessa publicação, o grupo assinado por D. Burliuk, Guro, N. Burliuk, Maiakóvski, Nizen, Khlebnikov, Livshits e Kruchenykh, estabelece “novos princípios de criação” literária, dentre os quais a afirmação de que “cessaram de olhar para a formação e pronúncia das palavras de acordo com regras gramaticais, começando a ver letras somente como determinantes da fala”; “começaram a anexar significado para as palavras de acordo com suas características gráficas e fônicas”; afirmavam que “o papel de prefixos e sufixos havia se tornado claro para eles”; “em nome da liberdade do acaso pessoal, rejeitavam a ortografia”. (MARKOV, 1992, p. 51-52, tradução nossa).

Ainda, “caracterizavam substantivos não somente por adjetivos, mas por outras partes do discurso, assim como por letras individuais e números; julgavam que “a escrita manual é um ingrediente do impulso poético” e mencionavam a publicação de livros “auto-escritos”. Para estes futuristas, “a justificativa do poeta está na riqueza de seu vocabulário”, e consideravam “a palavra uma criadora de mito”. Alegavam a abolição da pontuação; afirmavam “pensar sobre as vogais como espaço e tempo e as consoantes como cor, som, cheiro”; declaravam ter “esmagado os ritmos”; além de serem obcecados por novos temas e desprezarem a fama. (MARKOV, 1992, p. 51-52, tradução nossa).

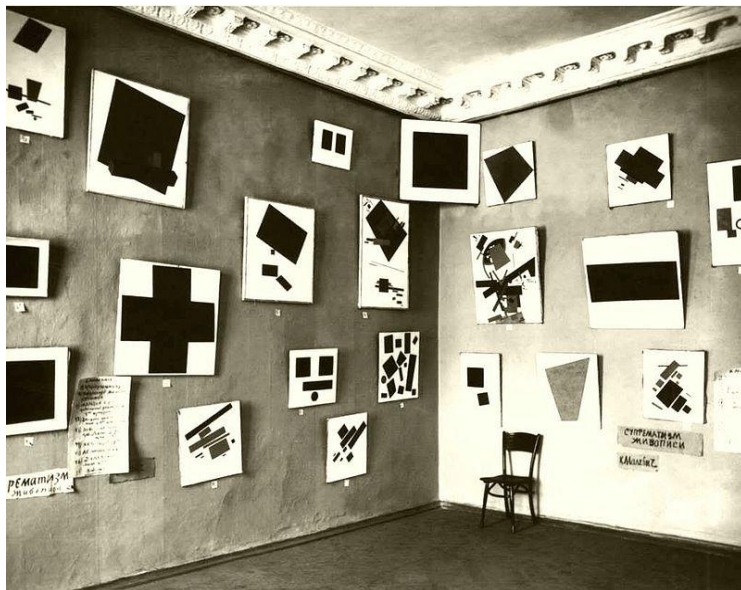
Nas artes visuais e no teatro de vanguarda russo tais tipos de artifícios de “estranhamento” se multiplicavam. Um dos melhores exemplos é a exposição “0.10” em 1915, na qual Malevich foi curador e onde expôs pela primeira vez suas telas suprematistas. (Fig. 52). Seus trabalhos foram organizados por ele mesmo numa das salas do espaço expositivo, exclusivamente reservado para suas obras.¹⁴⁶ As pinturas, muitas das quais sem moldura, apenas esticadas no chassi, foram ordenadas de modo a configurarem uma espécie de instalação suprematista.¹⁴⁷ Algumas obras foram dispostas inclinadas, outras

¹⁴⁶ Os artistas participantes da mostra foram: Nathan Altman, S. Boguslavskaja, V. Kamensky, A. Kirilova, I. Kliun, K. Malevich, M. Menkov, V. Pestel, L. Popova, Ivan Puni, Olga Rozanova, V. Tatlin, N. Udaltsova, M. Vasileva. A mostra foi financiada por Shana Boguslavskaja e Ivan Puni.

¹⁴⁷ O poeta, crítico e teórico das artes brasileiro Ferreira Gullar, em escrito originalmente publicado em 1959, associa o fim da moldura com o abandono da

planas na parede, conferindo sensação de movimento e também irregularidade ao conjunto. O espectador, ao adentrar nessa sala, era circundado pelas telas, experimentando um “espaço completamente suprematista”. (LODDER, 2014, p. 94, tradução nossa).

Figura 52 - Exposição “0.10”, instalação suprematista, 1915.



Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/0.10_Exhibition#mediaviewer/File:0.10_Exhibition.jpg

O emblemático “Quadrado Preto” (1915) foi posicionado no canto superior da sala. Para os olhos ocidentais, a posição pareceria apenas inovadora, além de criar a impressão de que o “Quadrado Preto” teria um papel de certa forma dominante no conjunto. Christina Lodder (2014) afirma também que essa posição do “Quadrado Preto” “anularia

função representativa da arte: “Essa moldura era o meio-termo entre a ficção e a realidade, ponte e amurada que, protegendo o quadro, o espaço fictício, ao mesmo tempo fazia-o comunicar-se sem choques, com o espaço exterior, real. Por isso, quando a pintura abandona radicalmente a representação – como no caso de Mondrian, Maliêvitch e seus seguidores – a moldura perde o sentido”. (2007, p. 92). A moldura é o eixo pelo qual Tarasov demonstra as transformações da arte russa, dos ícones ao “Quadrado Preto” (1915). Ver Tarasov (2007).

a noção da perspectiva de três pontos ao cortar o ponto de fuga, denotado nesse contexto pelo vértice do canto”. (p. 94, tradução nossa). Além da característica “não-objetiva” da obra, sua posição reforçava a ideia do rompimento com a perspectiva científica, parte do cânone da representação do espaço tridimensional na pintura ocidental. Para um espectador russo, porém, o canto da sala é o lugar da casa ocupado tradicionalmente pelos ícones da Igreja Ortodoxa Russa, o que amplificava o caráter iconoclasta da pintura.

O ato aparentemente simples de pendurar a pintura no canto sagrado provocou respostas contundentes. O artista russo Aleksandr Benois, que fez parte do grupo “Mundo da Arte”, de forte influência simbolista, publicou desagravo diante da “blasfêmia” de Malevich. Este replicou através de carta pessoal, já que a imprensa não lhe abriu espaço. A carta de Malevich é, em linhas gerais, uma expressão de ruptura com a arte do passado e afirmação de sua arte como uma arte do futuro:

Eu não ouvi meus pais, e não me pareço com eles.
Eu também estou em estágio de desenvolvimento.
Eu entendo vocês: vocês, pais, querem que seus filhos pareçam com vocês. E vocês os dirigem para o pasto do que é velho e marcam suas almas jovens com carimbos de confiabilidade, como numa seção de passaportes. (MALEVICH, 1969a, p. 44, tradução nossa).

Ao pendurar “Quadrado Preto” no canto da sala, portanto, Malevich criou um manifesto visual que, ao mesmo tempo, rompia com as referências conhecidas da arte, e substituíra uma representação metafísica (o ícone) por outra (a forma geométrica).

A identificação das pinturas também foi arrojada: o artista pendurou cartazes escritos à mão indicando a organização da exposição em três grupos; as pinturas foram designadas por números, que correspondiam a títulos e palavras. Os títulos estavam longe de oferecerem uma explicação sobre as obras: o “Quadrado Preto” recebeu o título de “Quadrilátero,” outras telas apresentavam títulos como “Realismo pictórico de um jogador de futebol – massas de cor em quarta dimensão”, “Senhora – massas de cor em segunda e quarta dimensões”, tensionando a relação palavra e imagem, e provocando o espectador a produzir novos sentidos. Malevich introduziu “estranhamento” em todos os níveis possíveis: no caráter não-objetivo de sua poética (ou sistema, como ele se referia – palavra que também encontrará lugar na teoria

formalista), na organização das obras em forma de instalação e nos títulos pouco explicativos.

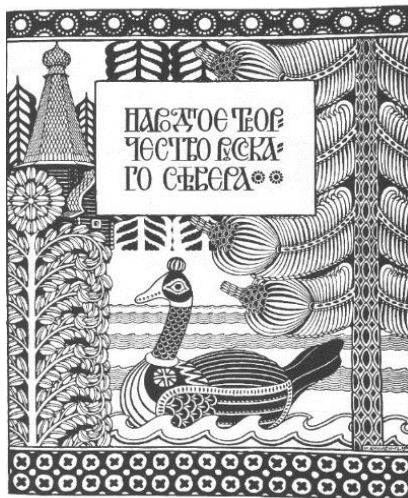
A exposição “0.10” foi bem sucedida como estratégia de lançar o Suprematismo. Promoveu uma nova concepção de arte entrelaçada a um novo conceito de exposição, cujo princípio a historiadora de arte Aleksandra Shatskikh descreveu: “suas conexões composicionais e hierarquia de colocação transformaram os retângulos das paredes em colagens não-objetivas únicas organizadas de acordo com um princípio plástico-visual”. (SHATSKIKH, 2012, p. 106, tradução nossa).¹⁴⁸

Vigotski não se referiu diretamente a Malevich em suas obras, mas efetuou uma apreciação crítica do Futurismo. Ao citar *Sadok Sudei II* e Kruchenykh, enumerou uma série de contradições entre o que os futuristas apresentaram como diretrizes (destruição e criação de sinais de pontuação, destruição do ritmo e a redução do sentido da palavra) e o que conseguiram realizar. A partir do diálogo com a arte dos futuristas Vigotski realizou uma reflexão sobre o problema da relação entre forma e conteúdo, e contestou a noção formalista na qual “o tema, o material e o conteúdo não desempenham papel na obra de arte”. (VIGOTSKI, 1998, p. 67). Defendeu a impossibilidade de separar forma e material, e numa formulação sintética mas precisa, afirmou: “a forma, em seu sentido concreto, não existe fora do material que ela enforma”. (VIGOTSKI, 1998, p. 69). Tal afirmação leva a inúmeras reflexões a respeito da arte de seu tempo e da arte contemporânea, em todas as linguagens artísticas.

Esta perspectiva formalista só poderia advir de “artes não plásticas, sem objeto, como a música ou o ornamento decorativo”. (VIGOTSKI, 1998, p. 67). Para exemplificar esse argumento, Vigotski poderia ter mencionado qualquer uma das manifestações visuais da vanguarda russa, especialmente as vertentes não-objetivas. Contudo, ele preferiu citar o desenho e a linha na arte decorativa. Uma explicação possível para essa escolha talvez fosse sua maior identificação com a literatura simbolista do que com as irreverentes e iconoclastas manifestações futuristas, estando, portanto, mais em contato com as graficamente luxuosas revistas simbolistas “Mundo da Arte” (1898-1905) e “Velocino de Ouro” (1906-1909). (Fig. 53 e 54).

¹⁴⁸ Convém lembrar que o Suprematismo nasceu no contexto das experimentações Cubo-Futuristas.

Figura 53 - Ivan Bilibin, ilustração para a revista “Mundo da Arte”, 1904.



40. Шестидесятилетие со дня рождения И. И. Билибина.
«Народное творчество русского Севера» для журнала «Мир искусства». 1904.

Fonte: <http://www.wikiart.org/en/ivan-bilibin/russian-folk-art-illustration-for-the-magazine-world-of-art-1904>

Figura 54 - Ivan Bilibin, ilustração para revista “Velocino de outro”, 1906.



57. Елизаветинский стиль. А. И. Угловский. «Древнерусские живописцы XV-XVIII вв.». А. Рубин, С. Ф. Угловский, В. Подкопанов. для журнала «Золотой рун». 1906.

Fonte: <http://www.wikiart.org/en/ivan-bilibin/illustration-for-the-magazine-golden-fleece-1906-1>

Duas ilustrações de autoria de Ivan Bilibin publicadas respectivamente na edição da “Mundo da Arte” de 1904 e na “Velocino de Ouro” de 1906 são bons exemplos da linha como “elemento decorativo”, não advindos, porém, do contexto futurista. Bilibin foi um dos mais consagrados artistas gráficos da Rússia.¹⁴⁹ Sua primeira comissão para a revista “Mundo da Arte” foi em 1899, e sua produção estava em plena sintonia com o interesse do grupo pela arte popular e artesanato nacionais. O artista foi pesquisador e colecionador de arte *folk*, com publicação de artigos sobre o tema em periódicos científicos. (GOLYNETS, 1981). As ilustrações criadas por Bilibin são concebidas como um todo harmonioso entre imagem e fonte, emolduradas por vinhetas decorativas retangulares, numa estética similar aos entalhes em madeira da arte popular russa, aos *luboki* e às silhuetas em papel. Ambas as composições são predominantemente bidimensionais, e na ilustração da “Velocino de Outro”, as figuras humanas são simplificadas, idealizadas, as referências à perspectiva são ingênuas, como é possível observar nos pés dos personagens nesse ambiente de conto-de-fadas. O cenário fantástico evidencia o afastamento do artista de seu próprio tempo: os trajes das figuras humanas são semelhantes aos costumes *boiardos* (aristocracia russa), o ambiente é palaciano.¹⁵⁰ O efeito final é, ao mesmo tempo, decorativo, sofisticado e inegavelmente *folk*.¹⁵¹

A comparação destas ilustrações com uma publicação futurista dá uma ideia do caráter iconoclasta desta última. “Pomada”, de 1913, foi uma publicação com texto de Kruchenykh e ilustrações de Larionov. (Fig. 55 e 56). O poema *zaum* de Kruchenykh é apresentado em forma manuscrita, em litografia impressa em papel barato. O texto escrito é acompanhado do grafismo de Larionov, composição não-objetiva de evidente parentesco raionista e semelhante a uma garatuja infantil. As linhas interrompidas, em completa oposição às linhas fluidas de Bilibin, configuram uma forma predominantemente aberta, ambígua, para a qual qualquer referente é mero exercício associativo. Se o poeta nega o sentido em seus versos transmentais deixando o leitor/ouvinte entregue às combinações sonoras das letras, sílabas, palavras, Larionov

¹⁴⁹ As edições de contos de fadas russos por ele ilustradas são publicadas até hoje não somente na Rússia, por exemplo Avery (1995).

¹⁵⁰ Ver “A um jovem poeta”, de Briusov, no capítulo 6, “Vigotski e Maiakóvski: vida, criação e recepção”, p. 208-209).

¹⁵¹ As associações com o movimento “*Arts & Crafts*” na Inglaterra são evidentes, assim como a obra de ilustradores como William Morris, Walter Crane e Aubrey Beardsley.

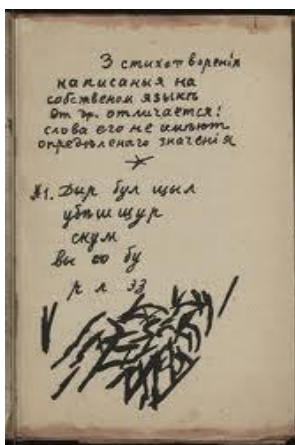
igualmente nega ao espectador qualquer alusão ao mundo concreto, e só lhe resta passear a vista pelas marcas do gesto do artista.

Figura 55 - Mikhail Larionov, capa para a publicação “Pomada”, 1913. Papel vermelho brilhante coberto com ilustração litografada e texto manuscrito litografado, 15,1 X 10,5 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Nova Iorque.



Fonte: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=10654

Figura 56 - Mikhail Larionov, “Pomada”, 1913. Ilustração litografada e texto manuscrito litografado, 15,1 X 10,5 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Nova Iorque.



Poema zaum de Kruchenykh “*Dir bul shchyl*”: “três poemas escritos/em minha própria linguagem/diferindo de outros/suas palavras não tem nenhum/sentido definido/1. *Dir bul shchyl/ubeshshchur/skum/vy so bu/r l ez*”.

Fonte: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=10654

Na continuidade do Formalismo russo observa-se uma reconsideração de alguns pressupostos, como no artigo “Os problemas do estudo da literatura e da linguagem” de Jakobson e Iuri Tiniánov, publicado no número 12 da revista *Novyi Lef* de 1928, no qual “formulam nitidamente a necessidade de vincular a análise teórica da literatura à análise sociológica”. (IVANOV, 1998, p. 347). Desde o início da década de 20 os formalistas começaram a receber críticas oriundas dos estratos oficiais do governo comunista, como a severa oposição manifesta por Lunatcharski em 1924, referindo-se aos formalistas como “teimosa relíquia do *status quo*, último refúgio da *intelligentsia* não reconstruída olhando furtivamente em direção à Europa burguesa”. (LUNATCHARSKI apud ERLICH, 1994, p. 84, tradução nossa). Entretanto, o Formalismo russo teria desdobramentos vigorosos, notoriamente a análise estrutural na literatura e na arte, com Jakobson como um de seus expoentes mais importantes.

Vigotski critica o Formalismo, ao mesmo tempo em que incorpora desse diálogo as questões centrais para pensar a arte de seu tempo – e com isso lega contribuições para se pensar a arte de hoje, como a questão da relação entre forma, material e conteúdo. Entretanto, evidencia-se o ponto de vista psicológico ao pensar a relação estética com a constituição do psiquismo, os processos psicológicos superiores, a arte dispositivo que provoca respostas, fundamentais à superação de conflitos psíquicos, bem como para o desenvolvimento da regulação da própria conduta e vontade.

A superação da grande distância entre formas aparentemente simples de uma obra de arte, porém que exige conhecimento do universo da arte e suas tensões, requer complexos processos de pensar/produzir a partir da obra de arte as relações que agenciam com o campo do vivido. Vigotski estava interessado em compreender como se produz esta distância e modos para sua superação, pois naquele momento, embora em intenso diálogo com a arte de seu tempo, parece não ter se dado conta de que a produção estética de artistas como Malevich poderia servir de dispositivos para a educação estética que buscava.... Do mesmo modo, hoje vemos a dificuldade de leitura e compreensão de obras de arte contemporâneas, conceituais, cuja riqueza não se encontra no objeto em si, mas nas complexas relações entre arte e vida que engendram e precisam ser perscrutadas pelos ouvintes/leitores/espectadores que buscam a complexidade no aparentemente simples.

A crítica de Vigotski ao Formalismo mirou também o poeta Vladímir Maiakóvski. Um exercício de distanciamentos e aproximações entre ambos é o tema do próximo capítulo “Vigotski e Maiakóvski: vida, criação e recepção”.

6. VIGOTSKI E MAIAKÓVSKI: VIDA, CRIAÇÃO E RECEPÇÃO

Vigotski, em “Psicologia da arte” (1998), declarou que os futuristas “levaram o elemento semântico em arte a uma dominação sem precedentes, enquanto o próprio Maiakóvski fazia publicidade em versos para o *Mosselprom*”. (VIGOTSKI, 1998, p. 71). Citou Maiakóvski como exemplo quanto ao insucesso dos Futuristas, pois embora rejeitassem os temas antigos, o poeta “começa e termina pela elaboração do tema do amor trágico, que dificilmente poderia situar-se entre os temas novos”. (VIGOTSKI, 1998, p. 71). E concluiu: “Portanto, na prática o Futurismo russo fez de fato um experimento natural para princípios formalistas, e esse experimento mostra de forma patente o equívoco das concepções lançadas”. (VIGOTSKI, 1998, p. 71). Apesar dessas críticas, uma leitura da obra de Maiakóvski pode revelar uma série de pontos em comum com o pensamento de Vigotski. Propõe-se, neste capítulo, um diálogo entre Maiakóvski, voz “a plenos pulmões”,¹⁵² e Vigotski.

6.1 VIGOTSKI CRÍTICO LITERÁRIO E TEATRAL

Figura 57 - Hotel Savoy em Gomel, 1917. Transformado em Clube de Trabalhadores em 1922.



Fonte: <http://news.tut.by/society/373848.html>

¹⁵² Referência ao poema de Maiakóvski (2008d) “A plenos pulmões”, escrito em 1929/1930.

Em Gomel, Vigotski foi o editor de um periódico devotado às artes chamado *Veresk* (Urze), cujo escopo era “unir atores, artistas, músicos e poetas”. O editorial do primeiro número de 1922, provavelmente escrito por Vigotski, declarava que seus editores estavam “distantes da ideia de controlar e palestrar: estamos aqui apenas para servir e analisar com atenção”. (VIGODSKAYA; LIFANOVA, 1999, p. 43, tradução nossa). A criação deste periódico é mais um elemento a atestar o engajamento de Vigotski com a produção cultural em sua cidade. Infelizmente, apenas a primeira edição desse periódico parece ter sobrevivido, ainda que Vigodskaya e Lifanova (1999) afirmem a existência de edições posteriores. Neste primeiro número da revista foram publicados um artigo de análise linguística de A. Leontiev, versos de V. Uzin e do primo de Vigotski, David Vygodskii, uma resenha da peça de M. Maeterlinck “Monna Vanna”, um fragmento da obra de Anatole France “A dama de Verona”, os horários do teatro local e “eventos na vida artística”. (VIGODSKAYA; LIFANOVA, 1999, p. 43, tradução nossa).

Não há registro de resenhas de Vigotski sobre a produção teatral de Maiakóvski nas fontes bibliográficas disponíveis. Entretanto, há comentários de Vigotski no *Veresk* sobre as “novas publicações de Meyerhold”. (VIGODSKAYA; LIFANOVA, 1999, p. 43, tradução nossa). Maiakóvski foi parceiro de Meyerhold em produções como “Mistério-bufo”, a ser tratada adiante. Vigodaskaya e Lifanova atestam que as resenhas teatrais de Vigotski tinham intuito de “ajudar o espectador a entender melhor o que via”. (1999, p. 41, tradução nossa).

Tal descrição da crítica de Vigotski nos meios de comunicação de sua cidade diverge do modelo de “crítica do leitor” desenvolvida por ele em 1916, em “A tragédia de Hamlet” (1999). O interesse de Vigotski pelas artes cênicas remonta aos seus anos como estudante, e foi mantido ao longo de sua vida, sendo assíduo frequentador de teatro, com conhecimento das melhores montagens nos teatros das capitais. A “crítica do leitor” é descrita por Vigotski como “subjetiva”, “dileitante”, uma crítica que “não se alimenta do conhecimento científico ou de pensamento filosófico, mas de impressão artística imediata”. (VIGOTSKI, 1999, p. XVIII). Caracteriza-se por desvincular a obra da personalidade do criador, por considerar a interpretação do leitor/espectador e mesmo a do crítico como uma dentre muitas possíveis e por centralizar seu foco na própria obra de arte.

¹⁵³ Sobre relações entre Vigotski e o teatro de Meyerhold ver Japiassu (1999).

Em Gomel, Vigotski empreendeu sua crítica teatral de modo diverso ao que fez com “A tragédia de Hamlet” (1999). Nos artigos parcialmente transcritos por Vigodskaya e Lifanova (1999) Vigotski parece iniciar os leitores nos elementos específicos daquela linguagem, como ao avaliar atores quanto à qualidade vocal, ou quanto ao caráter da atuação “barata, superficial” (ao referir-se ao ator Maksimov), ou “cotidiana, simples, firme, clara” (ao considerar de “estatura heroica” a atuação da atriz Igorevna). (VIGODSKAYA; LIFANOVA, 1999, p. 41, tradução nossa).

Em “Psicologia da arte” (1998) o autor expõe outra compreensão sobre o papel da crítica, aparentemente mais próxima de sua prática nas publicações de Gomel. Atribui à crítica um papel social ao “servir de mecanismo transmissor entre a arte e a sociedade”. (VIGOTSKI, 1998, p. 321). Neste sentido, seu caráter seria psicológico e pedagógico: psicológico ao “organizar as consequências da arte”; pedagógico ao dar “certa orientação pedagógica à ação da arte, sem ter força própria para interferir em seu efeito básico, e situa-se entre esse efeito da arte como tal e os atos em que esse efeito deve realizar-se”. (1998, p. 321). Vigotski discorda de que a meta da crítica seja “interpretar a obra de arte” ou preparar o leitor ou espectador para a percepção da obra de arte, pois para ele, a ação da crítica não tem força para poder interferir no efeito que a obra de arte provoca no espectador. Ainda que afirme o caráter “transmissor” da crítica, é clara sua limitação quando afirma que “o crítico quer ser essa força organizadora que aparece e entra em ação quando a arte já celebrou a sua vitória sobre a alma humana e quando esta alma procura um impulso e uma orientação para agir”. (1998, p. 321). Uma vez que as críticas literárias publicadas por Vigotski em Gomel ainda não estão integralmente acessíveis, não é possível avaliar se essas críticas empreenderam a “força organizadora” preconizada pelo autor.

Maiakóvski não foi especialmente lisonjeiro com os críticos de sua época, entrando em embates até com aqueles de seu círculo.¹⁵⁴ O poema “Hino ao crítico”, de 1915, começa assim:

¹⁵⁴ Uma nota biográfica: Maiakóvski adorava jogar bilhar. Uma ocasião convidou um crítico para um jogo, apesar deste tê-lo atacado, pois o crítico jogava muito bem. Maiakóvski apostava não só dinheiro mas também tarefas práticas e, às vezes, vexatórias. O poeta deu vantagem ao crítico, com a condição de que, se perdesse, deveria passar três vezes debaixo da mesa de bilhar. Juntou muita gente para o desafio e quando o crítico perdeu e teve que pagar a tarefa, o público que torcia para o poeta fez grande estardalhaço,

Da paixão de um cocheiro e de uma lavadeira
Tagarela, nasceu um rebento raquítico.
Filho não é bagulho, não se atira na lixeira.
A mãe chorou e o batizou: crítico. (2008a, p. 77).

Entretanto, Maiakóvski colaborou frequentemente com o crítico Ossip Brik, ligado às vertentes construtivista e formalista, membro da revista *Lef* e co-fundador da *Novyi lef*.¹⁵⁵ As colaborações de Maiakóvski com artistas e teóricos de seu tempo demonstram uma nova concepção do papel do artista neste contexto específico, com o enfraquecimento da ideia de criação individual em benefício de uma criação de caráter coletivo.

6.2 CRIAÇÃO COLETIVA

A cooperação e trabalho em grupo fizeram parte de toda a trajetória de Maiakóvski. Em “Eu mesmo”, escrito entre 1922 e 1928 Maiakóvski atribuiu a David Burliuk sua descoberta como poeta, após terem se conhecido na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou:

Um dia, saiu-me um poema. Ou melhor: trechos.
Ruins. Não se publicaram em parte alguma. Noite.
A Avenida Srietîenski. Leio as linhas a Burliuk.
Acrescento: são de um conhecido meu. David
Parou. Olhou-me de alto a baixo. Explodiu: “Mas
foi você mesmo quem escreveu isto! Você é um
poeta genial!” Um epíteto assim tão grandioso e

enquanto Maiakóvski destilava sua ironia: “O nascido para se arrastar, escrever não pode!”. (MIKHAILOV, 2008, p. 303).

¹⁵⁵ Brik era também marido do grande amor de Maiakóvski, Lilia Brik. A relação entre os três era estreita, como ela relata: “Vivi com Vladimir Maiakóvski por quinze anos, desde 1915 até sua morte. Ele me escrevia mesmo quando nos separávamos por um lapso de tempo muito breve. (...) Em quase todas as cartas há referências a O.M. Brik. Óssip Maksimovich, meu primeiro marido. Conheci-o quando tinha treze anos. Estávamos em 1905. Ele dirigia a classe de economia política no colégio onde eu estudava. Casamo-nos em 1912. Quando eu lhe disse que Maiakóvski e eu estávamos enamorados, decidimos que não nos separaríamos. Nessa época, Maiakóvski e Brik já eram grandes amigos, unidos pelos mesmos interesses, ideais e pelo trabalho literário em comum. Foi desse modo que passamos juntos a nossa vida espiritual, e, em grande parte, a material.” (BRIK, 2007, p. 187).

imerecido, aplicado a mim, me alegrou. Imergi inteiramente em versos. Nessa noite, de todo inesperadamente, eu me tornei poeta. (2008b, p. 40).

Chama a atenção neste relato autobiográfico de Maiakóvski a descrição da constituição do poeta a partir do reconhecimento de um outro. É o amigo Burliuk quem lhe confere a condição de poeta, ou seja, a afirmação da categoria de poeta não se estabelece apenas pelo efeito de sua criação individual, mas pelo reconhecimento de outrem, no caso, um de seus pares. Alguém que, como ele, estava em busca de novas trilhas para a produção artística. Diferentemente das noções individualistas do poeta e do artista romântico, a afirmação de seu ofício de poeta é socialmente sancionada.

Hauser (2003) identifica no período renascentista o início do culto à personalidade individual do artista. Descreve a passagem de um trabalho de “espírito comunitário” nos ateliês do começo da Renascença para uma atitude incorporada pela primeira vez por Michelângelo, na qual se observa “a pretensão de criar e dar forma independentemente a toda a obra” e a “incapacidade de cooperar com alunos e assistentes”. (p. 324). Surge no período uma “nova autoconsciência dos artistas”, evidenciada pela produção independente de encomendas. (HAUSER, 2003, p. 336). No *Cinquecento* os artistas diferenciam-se definitivamente dos artesãos e tornam-se grandes senhores. O exemplo paradigmático é Michelângelo:

Michelângelo é o primeiro exemplo do artista moderno, solitário, dominado por um impulso demoníaco – o primeiro a ser completamente possuído por seu ideal e para quem nada existe além de sua ideia -, que sente uma profunda responsabilidade em relação a seus dons e vislumbra um poder superior e sobre-humano em seu próprio gênio artístico. [...] O elemento fundamentalmente novo na concepção renascentista de arte é a descoberta do conceito de gênio, e a ideia de que a obra de arte é a criação de uma personalidade autocrática, de que essa personalidade transcende a tradição, a teoria e as regras, até a própria obra; é mais rica e mais profunda do que a obra e impossível de expressar adequadamente em qualquer forma objetiva. (HAUSER, 2003, p. 337-38).

Ora, tal ideário chega à Rússia como ideia importada. Como será apresentado no capítulo “Vigotski e o ensino da arte”, não havia uma escola de arte russa antes do século XVIII, e quando instalada, seu modelo era o das academias europeias, especialmente a francesa, a qual, por sua vez, referia-se ao modelo italiano. A tradição da produção artística russa, especialmente a longa tradição de produção de ícones, precisa ser levada em conta para se pensar o papel do artista neste contexto peculiar.

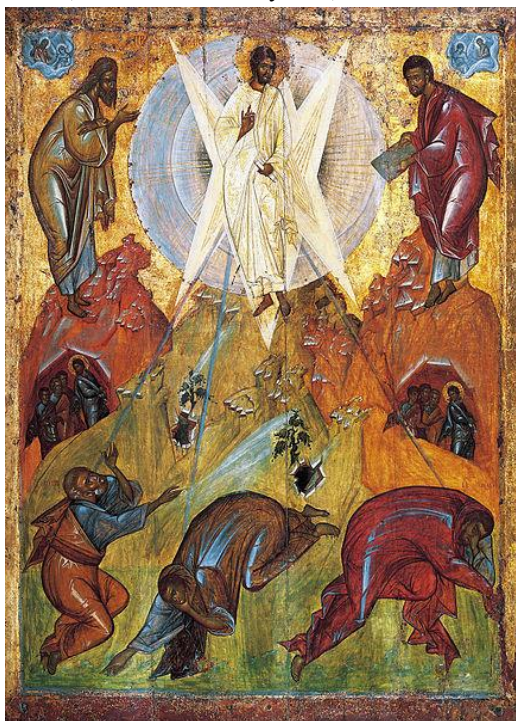
O ícone surgiu na Rússia desde a conversão de Kiev Rus’ à Igreja Ortodoxa em 988 AD,¹⁵⁶ o que totaliza uma tradição de pelo menos sete séculos até a criação da Academia de Artes em 1757. Ícone vem da palavra grega *eikon*, remetendo ao significado de “imagem” ou “semelhança”. Sua função é não só auxiliar a adoração, mas também servir como comentários pictóricos a respeito das doutrinas teológicas. Advém das tradições dos mosaicos e afrescos da antiga arte bizantina, usados para decoração das superfícies das paredes e pisos das igrejas, batistérios e sepulcros.¹⁵⁷ Os ícones eram também carregados em estandartes em tempos de guerra e procissões religiosas. (WHITE, 1990), como retratado na obra de Repin “Procissão religiosa em Kursk” (1880-83). (Fig. 2, p. 53). Estritamente codificados em termos de composição e iconografia, Marcadé esclarece o contexto de sua produção:

Ao contrário do quadro de tema religioso que se desenvolveu no Ocidente, o ícone não é fruto do individualismo, mesmo que cada pintor de ícones contribua com sua nota pessoal, fazendo escolhas no tratamento dos temas e na gama cromática a partir dos modelos arquetípicos e canônicos. O ícone nasce de um consenso eclesiástico, do movimento profético e da experiência espiritual no interior da comunidade eclesiástica. (MARCADÉ, 2002, p. 90, tradução nossa).

¹⁵⁶ Kiev Rus’ é o Estado eslavo oriental surgido no séc. IX cuja capital era Kiev. Predecessor da Rússia e ancestral da Bielorrússia e Ucrânia.

¹⁵⁷ O Império Bizantino (395-1453) teve origem na transferência da capital do Império Romano para a cidade de Bizâncio (renomeada Constantinopla e atual Stambul).

Figura 58 – Teófanos, o Grego, “Transfiguração de Jesus”, 1408. Galeria Tretyakov, Moscou.



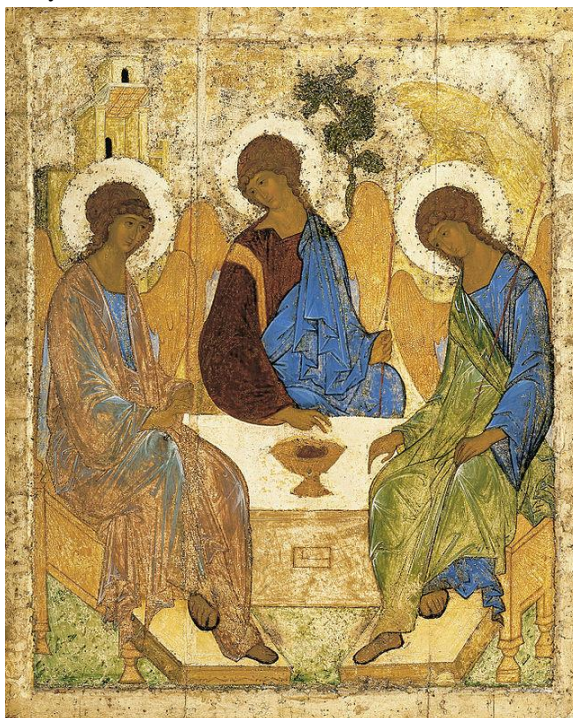
Fonte: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Transfiguration_by_Feofan_Grek_from_Spaso-Preobrazhensky_Cathedral_in_Perestavl-Zalessky_\(15th_c.,_Tretyakov_gallery\).jpeg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Transfiguration_by_Feofan_Grek_from_Spaso-Preobrazhensky_Cathedral_in_Perestavl-Zalessky_(15th_c.,_Tretyakov_gallery).jpeg)

Apesar desta produção de caráter consensual, alguns pintores de ícones destacaram-se e seus nomes ficaram marcados na história do gênero: Teófanos, o Grego (fim do séc. XIV), Andriei Rubliov (começo do séc. XV)¹⁵⁸ e Mestre Dionísio (passagem do séc. XV ao XVI).¹⁵⁹ (Fig. 58 e 59).

¹⁵⁸ O diretor de cinema Andriei Tarkovski realizou um filme sobre Rubliov em 1966.

¹⁵⁹ Observar, no ícone de Rubliov, a perspectiva inversa na mesa central, típico recurso bizantino e dos ícones russos, também encontrada na expressão artística infantil, ingênua e popular.

Figura 59 – Andriei Rubliov, “Trindade”, 1411 ou 1425-27. Têmpera sobre madeira, 142 X 114 cm. Galeria Tretyakov, Moscou.



Fonte: [http://en.wikipedia.org/wiki/Trinity_\(Andrei_Rublev\)#mediaviewer/File:Angelsatmamre-trinity-rublev-1410.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Trinity_(Andrei_Rublev)#mediaviewer/File:Angelsatmamre-trinity-rublev-1410.jpg)

Certa noção de criação artística coletiva atravessou o tempo e chegou às vanguardas russas caracterizando-se por inúmeros grupos de artistas trabalhando em conjunto. Como na *artel* (cooperativa) formada pelos Itinerantes após o rompimento com a Academia. (VALKENIER, 1975). Alguns dos artistas que depois viriam a compor o “Mundo da Arte” fizeram parte das comunidades artísticas de Abramtsevo e Talashkino. Em Abramtsevo, perto de Moscou, o magnata da indústria ferroviária Savva Mamontov reuniu em vida comunal pintores, compositores, cantores, arquitetos, historiadores da arte, arqueólogos, escritores e atores para realização de diversas produções coletivas.

(GRAY, 1971). Os artistas da vanguarda russa agregaram-se em várias combinações, contudo, interessa aqui investigar menos os grupos de produção individual em conjunto e mais aqueles cujas criações foram colaborativas e coletivas. Três casos são representativos: os Afirmadores da Nova Arte (*Unovis*), a Sociedade dos Jovens Artistas (*Obmokhu*) e a Agência Telegráfica Russa (*Rosta*).

6.2.1 *Unovis*

O grupo *Unovis* formou-se em 1920 em Vitebsk, sob a força mobilizadora de Malevich como professor.¹⁶⁰ Reuniu outros professores como El Lissitzky, Vera Yermolaeva, Nina Kogan e alunos da Escola de Arte Popular de Vitebsk que haviam aderido ao ideário suprematista. Descravam a si mesmos como um “Partido na arte”, em visível adesão à propaganda pós-revolucionária. O *Unovis* foi extremamente influente na escola durante a permanência de Malevich em Vitebsk entre 1919 e 1921. Apesar da inegável liderança do mestre, a ênfase do grupo era na “criatividade coletiva e coordenação entre velhos e novos”, sendo “impensável” uma estrutura hierárquica para o grupo. (SHATSKIKH, 2007, p. 109, tradução nossa). Todas as decisões eram tomadas pelo Comitê Criativo, eleito pelo grupo. Seus membros usavam o quadrado preto suprematista como emblema pregado à manga ou ao peito. O quadrado vermelho também foi usado como o selo do *Unovis* em carimbo nos documentos e papéis importantes do grupo. Em registro de 1920, Malevich aparece desenhando um motivo suprematista na lousa. O símbolo do grupo, o quadrado preto, aparece na manga de um dos membros do grupo. (Fig. 60).

Além da organização de exposições, palestras, publicações, o coletivo recebia encomendas locais. Em 1920 a municipalidade contratou o *Unovis* para executar decorações para a comemoração do Dia do Trabalho. Vitebsk foi, então, apesar dos poucos recursos, invadida por motivos suprematistas: nas paredes externas das casas, nos letreiros das lojas, nas laterais dos bondes. (SHATSKIKH, 2007). (Fig. 61).

¹⁶⁰ Shatskikh (2007) expressa a dificuldade de denominar o *Unovis*, uma vez que foi alternadamente chamado de “grupo”, “coletivo”, “escola”, “comuna”, “organização”, “audiência”, “programa”, “partido”, “irmandade” e até “seita”. (p. 109, tradução nossa).

Figura 60 - Grupo *Unovis*, Vitebsk, 1920.



Fonte: Retirado de Shatskikh (2007, p. 188).

Figura 61 – Vitebsk decorada com motivos suprematistas, 1919.



Fonte: <http://www.russianavantgard.com/unovis-c-6.html>

Malevich publicou no almanaque do *Unovis* “Miscelânea no. 1”, de 1920, o artigo “Sobre o Ego e o Coletivo”, onde manifestava sua crença num coletivismo no qual “cada ego preserva sua força”. Porém, a perfeição exigia a destruição do ego: “então o santo moderno precisa *destruir a si mesmo diante do ‘coletivo’*”. (MALEVICH apud SHATSKIKH, 1992, p. 56, tradução nossa, grifo nosso). Sucedâneo dessa perspectiva está o objetivo pedagógico do *Unovis*, expresso por Yermolaeva na mesma publicação:

[...] o método da instrução Cubista [parte do programa do qual a artista era responsável] tem as seguintes tarefas: libertar a criatividade pictórica humana e estabelecer essa criatividade no caminho da descoberta de um sistema unificado com o coletivo. (YERMOLAEVA apud SHATSKIKH, 2007, p. 129).

Em resposta a esses princípios, os membros do *Unovis* buscavam conscientemente a “impessoalidade e anonimato” e não assinavam seus trabalhos com seus próprios nomes, mas apenas com *Unovis*. (SHATSKIKH, 1992, p. 56, tradução nossa). Em 1923 na “Exposição de Pinturas de Artistas de Todas as Tendências”, em Petrogrado, todos os trabalhos dos membros do *Unovis*, inclusive os de Malevich, foram exibidos anonimamente, “como uma criação comum do *Unovis*”. (SHATSKIKH, 2012, p. 110, tradução nossa).

Em março de 1920 Yermolaeva,¹⁶¹ Lissitzky, Malevich e Kogan elaboraram um documento dirigido ao novo Conselho para a Afirmação de Novas Formas Artísticas (a ser afiliado ao Departamento Provincial para Educação do Povo de Vitebsk), no qual se constata a influência da ideologia do Partido Comunista, especialmente na primazia do coletivo sobre o individual. Seus autores defendiam a ideia de “construção Comunista da vida” e declaravam que os artistas deveriam ser destituídos de seus escritórios particulares, para se tornarem “parte do sistema coletivo do trabalho artístico”. (SHATSKIKH, 2007, p. 139, tradução nossa). A incorporação espontânea da fraseologia comunista por esses artistas de vanguarda revela seu engajamento com a possibilidade de construção de seus projetos utópicos. Para o *Unovis*, o

¹⁶¹ Apesar do declarado engajamento ao novo regime, Yermolaeva seria presa e exilada em 1934 por conta do envolvimento de seu irmão com os mencheviques. Adoeceu gravemente e teve as duas pernas amputadas, morrendo em 1938 na Sibéria. (BARRON; TUCHMAN, 1980).

objetivo era também disseminar universalmente o Suprematismo. Shatskikh (2007) sublinha que esse movimento rumo à coletividade teria, pouco depois, um caráter vertical, prescritivo, impositivo das regras de “uma única arte correta”, o Realismo Socialista. Aqui, apagava-se a força de “cada ego”, para usar a expressão de Malevich, em nome de um coletivismo no qual se afirmava a força de somente um único ego. A suposta coletividade com a imposição do Realismo Socialista subjugava as pessoas e suas práticas, sendo oposta ao que preconizava o grupo *Unovis* e também o próprio Vigotski. Para esse autor, “é muito ingênuo interpretar o social apenas como coletivo, como existência de uma multiplicidade de pessoas. O social existe até onde há apenas um homem e suas emoções pessoais”. (1998, p. 315).

6.2.2 *Obmokhu*

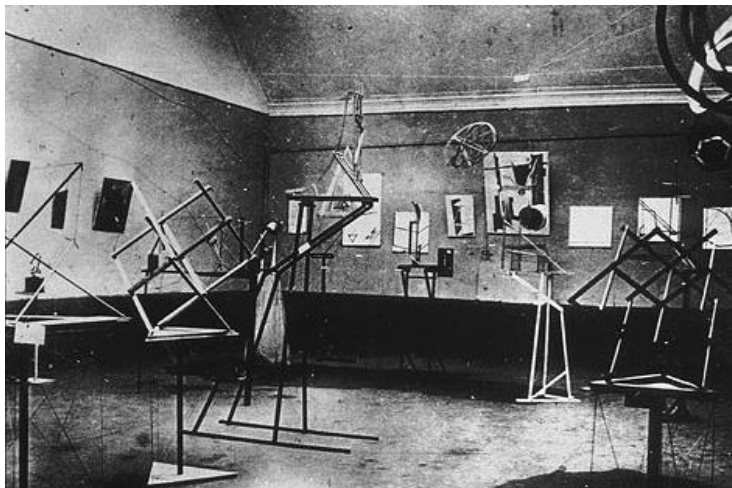
Contemporaneamente ao *Unovis* o grupo *Obmokhu* estabeleceu-se em Moscou, em 1919. Seus membros eram estudantes de arte vinculados aos Estúdios de Arte Livres (*Svomas*), num dos estúdios sem supervisor.¹⁶² Inicialmente, reuniram-se para desenvolver um trabalho de decoração das ruas de Moscou para as comemorações revolucionárias. Produziram, similarmente ao *Unovis*, pôsteres “agitacionais” (como os desenvolvidos para a Campanha para Abolição do Analfabetismo), ornamentos, placas com slogans, painéis para decoração de ruas e para a estação de Voronezh, além de cenários para peças teatrais em Moscou e províncias. (LODDER, 1983). Porém, Shatskikh assevera que o *Obmokhu* funcionou não somente como uma associação de artistas com ideias afins, mas como uma “*artel* Produtivista” recebendo comissões e “servindo às necessidades da nova sociedade e do novo estado”. (1992b, p. 263, tradução nossa).

As encomendas eram executadas coletivamente, geralmente advindas dos departamentos e comissões do *Narkompros*, e o pagamento também era atribuído coletivamente, sendo dividido igualmente entre os membros que haviam participado da comissão. (SHATSKIKH, 1992b). A primeira exposição do grupo em 1920 consistiu basicamente em pôsteres agitacionais, exibidos anonimamente de forma a “ênfatizar a natureza coletiva de sua criatividade e organização e para ressaltar sua rejeição ao individualismo”. (LODDER, 1983, p. 69, tradução nossa). O registro de 1921 (Fig. 62) exhibe as construções de Rodchenko, Ioganson e Medunetskii, assim como as

¹⁶² Tema desenvolvido no capítulo 7, “Vigotski e o ensino de arte”.

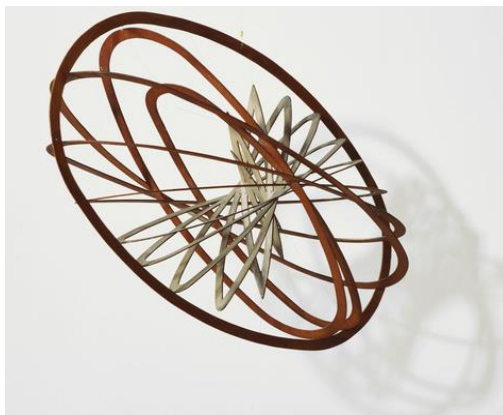
pinturas abstratas. Observa-se as qualidades inovadoras da produção do grupo, especialmente a tendência construtivista, como na “Construção Espacial” de Rodchenko. (Fig. 63).

Figura 62 – Terceira Exposição do Obmokhu, 1921.



Fonte: http://www.learn.columbia.edu/courses/russianart/images/medium/ck_101502_02.jpg

Figura 63 – A. Rodchenko, “Construção Espacial no.12”, c. 1920. Compensado de madeira, construção aberta parcialmente pintada com tinta de alumínio, fio, 61 X 83,7 X 47 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.



Fonte: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81043

6.2.3 *Rosta*

Outro exemplo de trabalho coletivo foi a atuação de Maiakóvski na Agência Telegráfica Russa (*Rosta*), criada em 1918 pelo Comitê Executivo Central Pan-Russo. As atribuições da agência eram “coletar e disseminar notícias domésticas e estrangeiras através do sistema telegráfico” e “coletar e distribuir qualquer outro material informacional que a imprensa soviética pudesse considerar necessário”. (WHITE, 1990, p. 65, tradução nossa). Inicialmente concentrada em Moscou e Petrogrado, a partir de 1919 a agência também se estabeleceu em centros regionais. A *Rosta* trabalhou em três áreas principais: informação, agitação e supervisão da imprensa soviética. (WHITE, 1990).

Informações eram coletadas a partir da imprensa e de transmissões de rádios estrangeiras, as quais eram distribuídas em seguida para os jornais locais e centrais. O boletim diário *Agit-Rosta* e os jornais-murais foram criados em 1919 e foram produzidos até 1922. Os números eram semanais, e, quando necessário, ainda mais frequentes, “transmitindo as últimas novidades em estilo telegráfico e assiduamente incluindo caricaturas ou desenhos satíricos”. (WHITE, 1990, p. 67, tradução nossa).

Em plena guerra civil, por conta da escassez de papel a *Rosta* resolveu preencher as vitrines vazias das lojas com pôsteres informativos e agitacionais, as “janelas *Rosta*”. Os pôsteres não eram pendurados somente nas vitrines, mas em qualquer local movimentado de Moscou, como as sedes da agência, estações e pontos no *front*. Maiakóvski não foi o pai da ideia, mas a marca desse artista multimídia deu feições peculiares para as produções: na aliança da palavra, em geral versos de rima simples, com a imagem pictórica, e na “concentração em um único tema tratado em uma série de quadros à maneira de uma história em quadrinhos”. (WHITE, 1990, p. 67, tradução nossa).

Noventa por cento dos textos das “janelas *Rosta*” podem ser atribuídos a Maiakóvski, quem também aprovava os versos elaborados por outros membros do grupo.¹⁶³ O artista produziu cerca de 3.000 pôsteres agitacionais durante a Guerra Civil (1918-1921), provendo suas imagens e versos e pintando muitos deles. (MILNER, 1979). (Fig. 64).

¹⁶³ Outros artistas da equipe da *Rosta* foram Mikhail Cheremnykh, Ivan Malyutin; N.K. Ivanov, Rita Rait, M.D. Volpin, S.M. Tretyakov, T.M. Levit, Pesis e Ossip Brik. A *Rosta* empregou cerca de 100 pessoas nessa época. (WHITE, 1990).

Figura 64 - Vladimir Maiakóvski. Poster da *Rosta*, 1921.



Fonte: <http://www.davno.ru/posters>

Apesar disso, as litografias não exibem a assinatura do artista, apenas a referência à *Rosta*, como parte de um trabalho coletivo. V. Chklóvski descreveu o processo de produção na *Rosta*:

O trabalho é feito no chão. Maiakóvski desenha um pôster, outros preparam estênceis e cortam contornos de papelão. Outros ainda duplicam pôsteres a partir do estêncil. [...] Maiakóvski trabalhava dias e noites e dormia com um toco de madeira sob a cabeça para acordar mais facilmente... A vida era difícil. (CHKLÓVSKI apud WOROSZYLSKI, 1972, p. 264, tradução nossa).

A descrição de Chklóvski remete a uma linha de produção paradoxalmente artesanal. Apesar das árduas condições de trabalho

na época, a produtividade na agência era elevada e Lilia Brik relatou que a equipe trabalhava alegremente. O trabalho em grupo agradava o poeta: “A meu ver, os versos ‘Eu vou sozinho para a estrada...’ [de M. I. Lérmontov]¹⁶⁴ são agitação em prol de que as moças passeiem com os poetas. Sabem? – é cacete andar sozinho. Ah, seria bom dar um verso que convocasse as pessoas a se organizarem em cooperativas!” (MAIAKÓVSKI, 2014h, p. 201).

Maiakóvski incorporou em seu discurso e prática a demanda bolchevique da arte como agitação e engajou-se inteiramente nessa função social da arte. Seu relato sobre o trabalho na *Rosta* é evidência entusiasmada disto:

As exposições da *Rosta* eram algo fantástico. Significava uma nação de 150 milhões de pessoas sendo servidas à mão por um pequeno grupo de pintores.¹⁶⁵ Significava notícias enviadas por telégrafo, imediatamente traduzidas em pôsteres, decretos em dísticos... Significava os homens do Exército Vermelho olhando para pôsteres antes de uma batalha e indo lutar não com uma prece,¹⁶⁶ mas com um slogan nos lábios. (MAIAKÓVSKI apud WOROSZYLSKI, 1972, p. 264-65, tradução nossa).

Certamente não ao acaso, já que na ordem do dia, a questão da criação individual e coletiva foi objeto de reflexão para Vigotski.

6.2.4 Vigotski e a criação coletiva e individual

No início de “Psicologia da Arte” (1998), ao apresentar “o problema psicológico da arte”, Vigotski enfrentou a difícil questão dos limites entre criação individual e coletiva. Sua discussão interdisciplinar entre sociologia, economia (especialmente as vertentes marxistas) e psicologia, praticamente obrigatória no debate científico dominante na já constituída União Soviética, ressaltava a relevância do estudo da

¹⁶⁴ Mikhail I. Lérmontov (1814-1841), poeta romântico russo.

¹⁶⁵ Maiakóvski havia acabado de escrever o poema 150 milhões, uma referência à população russa da época.

¹⁶⁶ O artista produziu vários pôsteres anticlericais e antirreligiosos, como no panfleto *agit*-poema: “Nem feiticeiro, nem Deus, nem Servos de Deus vão nos ajudar”. (MILNER, 1979, p. 5, tradução nossa).

psicologia para compreensão da arte como “determinada e condicionada pelo psiquismo do homem social” (p.11). A partir deste ponto de vista, era esperado que Vigotski se posicionasse quanto a persistente e disseminada concepção da criação artística como fenômeno subjetivo, intrapsíquico, seja nas estéticas romântica e simbolista, seja na psicanálise. Fazia-se necessário diferenciar a psicologia social da individual no estudo das questões da arte.

Para discutir o tema, Vigotski dialoga com as ideias de autores como Biékh-tieriev, Freud, Chelpanov, Wundt e formula críticas a perspectivas da psicologia social não marxista, que compreendem o social como multidão, coletivo, relação com outros indivíduos. Em seguida, elabora uma tese que vai ser fundamental em sua teoria posterior:

Esses psicólogos não admitem a ideia de que, no movimento mais íntimo e pessoal do pensamento, do sentimento, etc., *o psiquismo de um indivíduo particular seja efetivamente social e socialmente condicionado*. (VIGOTSKI, 1998, p. 14, grifo nosso)

A partir dessa afirmação, Vigotski inicia uma reflexão sobre a diferença entre criação individual e popular. Primeiramente, aproxima a arte popular das *bilinas*¹⁶⁷ russas da poesia de Púchkin,¹⁶⁸ e faz um interessante jogo argumentativo no qual atesta a criação do artista popular (o narrador que passa a autor ao conferir variações ao poema tradicional), ao mesmo tempo em que concede à criação de Púchkin um caráter coletivo. Vigotski contesta a concepção:

[...] segundo a qual a poesia popular surge sem artifícios e é criada por todo o povo e não por profissionais – narradores, cantores, fabuladores e

¹⁶⁷ *Bilinas* são poemas épicos ou heróicos, criados em sua maioria entre o séc. X e XIV na cidade de Kiev e arredores. Usualmente consistem de uma narrativa linear com muitas repetições para facilitar que o ouvinte acompanhe a história. São muitas as variações dessas histórias, introduzidas por seus narradores (em geral um narrador sozinho) que com elas entreteriam os camponeses. (WAGEMAN, 2007).

¹⁶⁸ Aleksandr Púchkin foi “o fundador da literatura russa moderna”, que unia em seus poemas a herança dos grandes escritores, a linguagem falada e as expressões populares. (GRANOFF, 1993, p. 54, tradução nossa).

outros profissionais da criação artística-, donos da técnica do seu ofício, rica e profundamente especializada, da qual fazem uso exatamente como os escritores das épocas mais tardias. Por outro lado, o escritor que fixa o produto escrito de sua criação também não é, absolutamente, criador individual da sua obra. Púchkin não é, de modo algum, o autor individual de seu poema. (1998, p. 16).

Vigotski enfatiza que ambos, escritor e narrador popular, devem parte de sua criação às suas respectivas tradições literárias e a coletividade anônima que constitui suas próprias condições de possibilidade de criar. Em ambos encontra-se “a presença de ambos os momentos - da autoria individual e da tradição literária”. (1998, p. 16). O autor conclui que “temos todos os fundamentos para afirmar que, do ponto de vista psicológico, não há diferença de princípio entre processos de criação popular [partilhada] e individual”. (1998, p. 17).

A aproximação que Vigotski faz entre criação partilhada e individual caracteriza-se por uma horizontalidade que permeou diversas instâncias da organização da Rússia logo após a revolução de Outubro.¹⁶⁹ A reestruturação das instituições artísticas e de ensino de arte é uma evidência desse movimento.¹⁷⁰ O ideal de igualdade de condições e de direitos que inspirou a revolução, como uma reação a uma estrutura social extremamente rígida e estratificada no regime czarista, atingiu também a concepção de criação artística, doravante entendida como semelhante e acessível ao poeta erudito e ao artista popular.

Vigotski também amplia a prerrogativa da criação, não mais dirigida somente aos produtos artísticos, mas aos âmbitos da ciência, da técnica e mesmo da vida cotidiana:

[...] Da mesma forma, a criação, na verdade, não existe apenas quando se criam grandes obras históricas, mas por toda parte em que o homem imagina, combina, modifica e cria algo novo, mesmo que esse novo se pareça a um grãozinho, se comparado às criações dos gênios. Se levarmos

¹⁶⁹ Muito em breve tal horizontalidade seria solapada pela instituição do modelo de estado burocrático.

¹⁷⁰ Ver capítulo 7, “Vigotski e o ensino de arte”.

em conta a presença da imaginação coletiva, que une todos esses grãosinhos não raro insignificantes da criação individual, veremos que grande parte de tudo o que foi criado pela humanidade pertence exatamente ao trabalho criador anônimo e coletivo de inventores desconhecidos. (VIGOTSKI, 2009b, p.16).

A “desmistificação” dos processos de criação foi defendida por Aleksandr Bogdanov, um dos idealizadores do *Proletcult*.¹⁷¹ Postulava a concepção de uma arte proletária criada pelos próprios proletários.¹⁷² Em seu ponto de vista, a criação “é a mais elevada, mais complexa forma de trabalho”. (BOGDAVOV, 1976, p. 179, tradução nossa). O teórico propunha a alienação dos “métodos indeterminados e inconscientes” da velha arte, em favor da atividade laboral e de outras áreas criativas: “Criação, seja tecnológica, socioeconômica, política, doméstica, científica, ou artística, representa um tipo de trabalho e, como trabalho, é composta de esforços humanos organizacionais (ou desorganizacionais)”. (BOGDAVOV, 1976, p. 179, tradução nossa). Bogdanov pregava também o trabalho coletivo e a superação das divisões entre trabalhadores, que seriam as bases da “camaradagem”, ou seja, de “relações conscientemente coletivas” entre trabalhadores. (1976, p. 180, tradução nossa). A fusão arte e indústria foi outro princípio defendido por Bogdanov: “os métodos da criação proletária são fundados nos métodos do trabalho proletário, ou seja, o tipo de trabalho que é característico para os trabalhadores na moderna indústria pesada”. (1976, p. 179, tradução nossa). A projeção de suas ideias foi grande durante o período da Guerra Civil, influenciando os artistas construtivistas, que incorporaram tal ideário.

Ainda sobre a criação como atributo universal/geral, Vigotski afirma em “Imaginação e criação na infância” (2009b): “se compreendermos a criação em seu sentido psicológico verdadeiro, como a criação do novo, será fácil chegar à conclusão de que a criação é o

¹⁷¹ O modelo do *Proletcult* havia sido criado por Bogdanov, Lunatcharski e Górkii em Capri, na Itália, antes da Revolução de Outubro de 1917. As ideias desenvolvidas pelos teóricos do *Proletcult* eram divulgadas através de tratados, livros, revistas, palestras, aulas e cursos. Lyubov Popova e Varvara Stepanova, artistas construtivistas, lecionaram no *Proletcult*.

¹⁷² Pavel Bezalko, um dos teóricos do *Proletcult*, atacava os Futuristas, acusando-os “artistas burgueses” e considerando-os modelos completamente inadequados para o proletariado. (LODDER, 2005).

destino de todos, em maior ou menor grau [...]”. (p. 51). O poema de Maiakóvski, “150.000.000”, de 1919 (1970, p.116), dá voz poética à afirmação de Vigotski:

150.000.000 são os autores deste poema.
 A bala
 é seu ritmo.
 Sua rima,
 um fogo se espalhando de edifício em edifício.
 150.000.000 agora falam pelos meus lábios.
 [...]

 E bem,
 ninguém
 é
 o autor
 deste meu poema.

O poeta atribuiu à população da Rússia da época a autoria do poema. Mas o poema também é de Maiakóvski, voz que “encarna” essa criação, que a enforma. Ainda sobre esse poema, Maiakóvski escreveu em “Eu mesmo” (2008b), originalmente de 1922/1928: “Concluí 150.000.000. Publico sem nome de autor. Quero que cada um complete e melhore. Isto ninguém fez, mas em compensação todos sabiam o nome do autor. Tanto faz. Agora, publico-o com meu nome”. (2008d, p. 127). Ficam explícitas as tensões entre uma mudança paradigmática com relação a um esvaziamento da questão da autoria concomitante à arraigada prática da atribuição da obra ao autor. Mesmo que o poeta não assinasse o poema (ou seus pôsteres na *Rosta*), sua autoria era notória. Como “poeta da revolução”, Maiakóvski não pôde escapar ao culto de sua personalidade.¹⁷³

A criação coletiva no *Unovis*, *Obmokhu* e *Rosta* marca o rompimento com a noção que na Rússia vinculou-se fortemente ao contexto simbolista, do poeta gênio, da função da individualidade criadora como condição obrigatória para o poeta [artista]. (POMORSKA, 2010). A psicologia da arte de Vigotski parece ter

¹⁷³ A propaganda soviética incorporou as práticas czaristas de culto à personalidade do czar, a identidade entre igreja ortodoxa e regime czarista favoreciam a fusão entre o ícone e a representação do líder. As figuras de Lênin e posteriormente de Stálin foram utilizadas em novos ícones em linguagem gráfica construtivista, como as fotomontagens de El Lissitzky e Klutcis. (Ver Fig. 10, p. 71).

captado esse fenômeno da horizontalidade e o alçado à condição de alicerce de sua teoria sobre processos de criação e recepção estética.

6.3 PARTICIPAÇÃO E RECEPÇÃO NA VANGUARDA RUSSA E EM VIGOTSKI

Maiakóvski é também um esclarecedor estudo de caso para se investigar a questão da recepção da obra de arte, aspecto que não escapou à análise de Vigotski, cuja reflexão sobre a centralidade do papel do espectador/leitor em seu contexto foi uma antevisão a uma cara questão à estética contemporânea. Relaciona-se primeiramente o prólogo da peça teatral “Mistério-bufo”, escrita por Maiakóvski com algumas ideias expressas por Vigotski. Embora não seja possível afirmar se Vigotski teve contato direto com essa produção de Maiakóvski, ele certamente dela tomou conhecimento pois é mencionada no artigo de N. Chuzhak “Sob o signo da construção da vida”, publicado no primeiro volume da *Lef* em 1923, e citado no capítulo “Arte e Vida” de “Psicologia da Arte” (1998).

A primeira versão de “Mistério-bufo” foi escrita em 1918 e recebeu uma segunda versão em 1920.¹⁷⁴ Dirigida por Vsevolod Meyerhold com cenário de Kazimir Malevich, estreou em 7/11/1918. Considerada a “primeira peça soviética”, Maiakóvski definiu-a: “Mistério-bufo é a estrada. A estrada da revolução. Ninguém poderia prever com exatidão que montanhas teremos ainda de explodir, nós que percorremos esta estrada”. (2012, p. 11). O subtítulo “Representação heroica, épica e satírica de nossa época” indica o compromisso com os acontecimentos do presente, em especial, a Revolução bolchevique.

Em nota, Maiakóvski explica que a obra exige atualizações para se adequar aos eventos contemporâneos, como as que o próprio autor havia feito para a versão de 1920: “Por isso mantida a estrada (a forma), modifiquei de novo partes da paisagem (o conteúdo)”. (2012, p. 11). Ele compele aos leitores do futuro a coparticiparem da criação para a torná-la sempre atual: “No futuro, todos aqueles que forem representar, encenar, ler, publicar ‘Mistério-bufo’, que mudem o conteúdo, façam-no contemporâneo, atual, imediato”. (2012, p. 11).

¹⁷⁴ Maiakóvski escreveu outras obras para o teatro: “Vladímir Maiakóvski, uma tragédia” (1913), “Mistério-bufo” (1918-20), “O percebejo” (1927), “Os banhos” (1929). Outros futuristas como Khliébnikov e Kruchenykh também escreveram para o teatro.

A comédia divide-se em seis atos e o primeiro começa com “o dilúvio revolucionário”, do qual tentam fugir “quatorze proletários-indigentes” (os impuros), “quatorze senhores burgueses” (os puros) e, “no meio deles, um menchevique com um par de bochechinhos chorosas” (MAIAKÓVSKI, 2012, p. 20), quem exerce um papel de mediador sempre que os conflitos surgem, sendo repetidamente execrado tanto pelos puros quanto pelos impuros. A inundação avança e é preciso construir uma arca, onde todos viajam até que os puros são postos para fora. Os impuros continuam sua saga e passam pelo inferno, onde percebem que não precisam temer o diabo, pois suas condições de vida anteriores ao dilúvio eram muito mais difíceis que as fogueiras e caldeirões de Belzebu. Avançam passando pelo purgatório e chegam no paraíso. A acolhida no paraíso não agrada os impuros, ali não há comida substancial, não há cadeiras para descansar. Destroem o paraíso e avançam, levando consigo alguns raios. Adiante do paraíso, deparam-se com uma locomotiva e um barco enterrados. Desenterram-nos, vencem a devastação que tenta impedi-los de seguir e atingem a terra prometida, que descobrem ser Moscou. Uma Moscou iluminada, “eletrificada”, com arranha-céus, casas, pontes, trilhos de trens, máquinas (trator, semeadeira, debulhadora), fábricas, comida abundante, enfim, tudo o que caracterizava o avanço tecnológico e social da época. Entram num acordo com as máquinas e principiam a trabalhar, colocando as máquinas em movimento. Na última cena, o maquinista aciona a alavanca de uma máquina e diz:

Nunca vi tamanha luz!
 Isto não é a terra.
 É um ardente cometa cuja cauda de trens reluz.
 Pra que mugir como bois atrelados?
 Esperamos,
 esperamos.
 Anos e anos esperamos –
 e nunca enxergamos
 a glória bem ao lado.
 E pra que esta gente se mete nos museus?
 Os verdadeiros tesouros estão em todo lugar!
 E aquilo é o céu ou um pedaço de algodão?
 Se nossas mãos fizeram tudo isso,

então quantas portas diante de nós não se abrirão?
 Somos arquitetos do universo inteiro,
 somos cenógrafos do planeta,

somos milagreiros,
 vamos amarrar os raios todos juntos,
 e as nuvens do céu,
 com vassouras elétricas vamos varrê-las.
 Vamos despejar no mel os rios do mundo,
 e as ruas da terra pavimentar com estrelas.
 Cavar!
 Escavar!
 Serrar!
 Perfurar!
 Todos, hurra!
 Hurra para tudo!
 Hoje essas portas são cenários,
 mas amanhã a realidade vai suceder o teatral.
 Tudo isso já sabemos.
 Em tudo isso cremos.
 Vem pra cá, espectador!
 Você também, cenógrafo!
 Poeta!
 Diretor!
 (MAIAKÓVSKI, 2012, p. 148-49)

Todos são então convidados a subir ao palco e entoarem a Internacional Comunista. Tratava-se de um momento épico que reafirmava princípios marxistas, a condição histórica e a importância de todos e cada um na luta em prol da construção de um mundo melhor. A glória não no céu, mas na terra, próxima, possível para todos.

Ripellino (1986) associa “Mistério-Bufo” com o teatro popular, às atrações das feiras russas, como o teatro de títeres “Pietruchka”;¹⁷⁵ assim como relaciona aos mistérios medievais por seu caráter cósmico, com a menção ao dilúvio e a inclusão do paraíso, inferno e terra prometida. Relata também o fascínio de Maiakóvski pelos ícones expostos na Galeria Tretyakov, com suas histórias sagradas que certamente ajudaram a compor o repertório do poeta. A comédia apresenta uma releitura do folclore e da cultura popular russa “estruturando a sua experimentação teatral futurista com base em uma orgânica dinâmica que faz interagir tradição e modernidade”. (CAVALIÉRE, 2012, p. 176).

¹⁷⁵ O teatro de bonecos popular russo influenciou outras linguagens artísticas, como na montagem “Petruschka” de 1911 dos Balés Russos de Sergei Diaghilev, com música de Igor Stravinsky, coreografia de Michel Fokine e Nijinski no papel principal.

Por falta de melhor espaço, uma vez que a peça foi recusada em vários teatros, foi encenada em um circo em Moscou, em homenagem ao III Congresso do *Comintern*.¹⁷⁶ Maiakóvski escreveu em 1921 sobre o título da peça:

Mistério-Bufo é a nossa grande revolução, condensada em versos e em ação teatral. Mistério: aquilo que há de grande na revolução. Bufo: aquilo que há nela de ridículo. Os versos de Mistério-Bufo são as epígrafes dos comícios, a gritaria das ruas, a linguagem dos jornais. A ação de Mistério-Bufo é o movimento de massa, o conflito das classes, a luta das ideias: miniatura do mundo entre as paredes do circo. (MAIKÓVSKI apud RIPELLINO, 1986, p. 77).

Semelhante a outras representações populares no pós-revolução, os “*instzeniróvki*” encenados entre 1919 e 1921 tinham por argumento a oposição entre:

a epopeia proletária à farsa burguesa, os virtuosos aos cômicos, alinhando de um lado a multidão anônima dos operários, e de outro os inimigos da classe, os monarcas, os homens políticos do ocidente, com maquilagens e trajes grotescos, com atributos imutáveis, como os bufões de uma comédia de máscaras. (RIPELLINO, 1986, p. 90).

Pode-se associar os personagens estereotipados das representações populares e dessa obra de Maiakóvski aos seus personagens nos pôsteres da *Rosta*: burgueses, comerciantes ou industriais são exibidos como gordos e glutões, vestidos de fraque, monóculo e cartola, enquanto os operários são magros, vestidos com uniformes de trabalho e trajes simples.¹⁷⁷ (Fig. 65.). O caráter utópico é

¹⁷⁶ O mesmo congresso inspirou Vladimir Tátlin para seu “Monumento à Terceira Internacional”, obra símbolo da utopia comunista, nunca construída de fato. Sua torre era uma afirmação na direção de uma concepção de monumento não representativo, modelado em estruturas geométricas, um monumento revolucionário, “respondendo a e expressando o dinamismo de uma sociedade socialista e revolucionária”. (LODDER, 1983, p. 56, tradução nossa).

¹⁷⁷ Entretanto, nas apresentações futuristas, Maiakóvski distribuía fotos de si mesmo vestido de fraque e cartola, como relata A. Rodchenko, quando viu o

evidente, representados os poderes transformadores da tecnologia e da eletrificação a serem realizados pela classe proletária, quem de fato construirá a terra prometida e a quem ela pertence por direito. A obra estaria em consonância com a ideia de dar um estímulo para a vida ativa do espectador, objetivo preconizado pelo teatro de Meyerhold. (PICONVALIN, 2011). Tal perspectiva era particularmente necessária no delicado momento da guerra civil, quando as benesses prometidas na utopia comunista ainda pareciam tão palpáveis quanto as nuvens servidas como alimento no paraíso de “Mistério-bufo”.

Figura 65 – V. Maiakóvski, figurinos para “os Impuros” da peça “Mistério-bufo” (1919).



Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Mystery-Bouffe#mediaviewer/File:Mayakovsky_misteriya-buff_unclean.jpg

Uma análise do prólogo de “Mistério-bufo” evidencia algumas semelhanças com o pensamento de Vigotski. Um “impuro” abre a produção:

Dentro de um minuto
Vocês vão ver...
Mistério-bufo.
Duas palavras devo dizer:

poeta pela primeira vez na escola de arte de Kazan em 1912: “Maiakóvski também estava de preto, com uma cartola preta e com uma bengala na mão”. (2005, p. 219, tradução nossa). Após os difíceis anos da guerra civil, vê-se nos registros fotográficos um Maiakóvski elegante e bem vestido. Há também os registros bastante informais em trajes de verão e de banho, em geral nas fotografias com amigos.

É algo novo.
 Para dar um pulo mais alto que a cabeça
 É necessária a ajuda de alguém.
 Diante de uma nova peça
 Um prólogo sempre vai bem.
 Primeiro,
 Por que o teatro está todo revirado?
 Isto vai deixar
 Os bons cidadãos muito indignados.
 Ora, para que se vai ao teatro?
 Para se ter algum prazer, não é fato?
 Mas esse prazer é suficiente
 Se ele está no palco somente?
 O palco é apenas um terço do todo.
 Quer dizer,
 Num espetáculo interessante,
 Se tudo se faz bem,
 Três vezes prazer você tem,
 Mas agora, se não é interessante o que se vê em cena
 Então nem um terço
 Vale a pena.
 Para os teatros
 Representar não é importante:
 Para eles o palco é
 O buraco da fechadura.
 Sentado, calado, passivo,
 De frente ou de banda,
 Você espia a vidinha alheia.
 Espia e vê
 Cochichar no sofá
 Tias Machas e tios Vânicas.
 A nós não interessam
 Nem tios nem tias,
 Tia e tio você tem em casa.
 Nós também vamos mostrar a vida real,
 Mas transformada
 Num extraordinário espetáculo teatral.
 (MAIAKÓVSKI, 2012, p. 19-20)

Primeiramente, Maiakóvski já acena ao espectador sobre um teatro “revirado”, certamente um dispositivo de estranhamento, típico do teatro de vanguarda e da estética futurista. Logo o impuro questiona sobre a busca do espectador em obter prazer da experiência: “Ora, para

que se vai ao teatro? / Para se ter algum prazer, não é fato? / Mas esse prazer é suficiente / Se ele está no palco somente?”

Em “A educação estética” (2001), Vigotski declara que o aspecto hedonístico suscitado pela obra de arte é secundário, subordinado à “superação de impressões imediatas causadas pelo objeto e pela arte”. (p. 344). Explica a “natureza dialética da emoção estética”, na qual “a contradição, a repulsão interior, a superação e a vitória são constituintes obrigatórios do ato estético”. (2001, p. 345). Vigotski atesta reiteradamente a complexidade da emoção estética, sublinhando a impossibilidade de reduzi-la somente ao prazer, pois trata-se de processo psicofisiológico que tanto “expulsa e liberta forças interiores ao organismo”, “liberta paixões”, quanto “reconstrói o comportamento”, soluciona “conflitos internos”. (2001, p. 344).

A vivência estética, portanto, não é movida pelo prazer e esta não o promove propriamente, pois é movida por necessidades complexas que mobilizam seu agente a alguma ação, a alguma mudança. Como afirma Vigotski, a “arte exige resposta, motiva certos atos e atitudes”. (1998, p. 318).

Ainda, Maiakóvski diferencia sua encenação do modelo de teatro de A. Tchékhov, ao referenciar o personagem da famosa peça “Tio Vânia”, de 1899 (2014), e Macha, uma das personagens do drama “As três irmãs”, de 1901 (2004). As obras de Tchékhov caracterizam-se pelo mergulho “na vida cotidiana cheia de fatos miúdos” (VÁSSINA, 2004, p. 14), por “mostrar no palco o drama da própria vida”. (2004, p. 19). Maiakóvski posicionou-se claramente com relação ao teatro de Tchékov, em “O pintor no teatro de hoje”, de 1921:

[...] Aqui procuram fazer com que estas dezenas de milhares de pessoas venham e não se indignem com uma peça ordinária [crítica ao teatro de Tchékov]. Mas não é esta a preocupação do diretor moderno. Ele se preocupa em incluir a vocês todos na ação, para que não sejam espectadores inertes, mas vocês mesmos se lancem a representar comédia ou tragédia. (2014c, p. 299).

Vigotski era grande admirador do Teatro de Arte de Moscou, fundado por Konstantin Stanislávski e Vladímir Meniróvich-Dântchenko em 1898, cuja parceria com Tchékhov ainda é referência para as artes cênicas. Após 1917, Tchékhov seria acusado de falta de

engajamento político e sua obra considerada apartada da realidade pós-revolucionária. Suas obras sem desfecho, as quais muitas vezes “terminam em reticências” (VÁSSINA, 2004, p. 16), não estavam em consonância com o objetivo de propaganda ideológica preconizado no governo pós-revolucionário. Em lugar de espiar passivamente pelo “buraco da fechadura”, o teatro de Maiakóvski era mais adequado ao ideário da revolução tal como defendido pelo governo, pois compelia à ação conjunta. Não mais “sentado, calado, passivo”, o espectador era convidado a vir à cena e entoar a Internacional Socialista.¹⁷⁸ A arte precisava reafirmar a terra prometida.

Vigotski provavelmente se alinhava também a Maiakóvski ao discordar de uma concepção de arte cuja pretensão fosse apresentar a realidade, pois para ambos, a realidade é “transformada” pela obra de arte: “a arte transfigura a realidade não só nas construções da fantasia mas também na elaboração real dos objetos e situações”. (VIGOTSKI, 2001, p. 352). Também converge com o poeta ao conceber a condição ativa do espectador, que não somente assiste ao espetáculo, mas o recria:

[...] a percepção da arte também exige criação, porque para essa percepção não basta simplesmente vivenciar com sinceridade o sentimento que dominou o autor, não basta entender da estrutura da própria obra: é necessário ainda superar criativamente o seu próprio sentimento, encontrar a sua catarse, e só então o efeito da arte se manifestará em sua plenitude. (VIGOTSKI, 1998, p. 314).

Em “A educação estética” (2001) Vigotski contesta o ponto de vista da percepção estética como fenômeno passivo, e de forma precursora, afirma:

[...] a identidade entre os atos da criação e a percepção em arte torna-se premissa psicológica fundamental. [...] O leitor deve ser congênial ao poeta, e ao percebermos uma obra de arte, nós sempre a recriamos de forma nova. É legítimo

¹⁷⁸ “[...] Abomináveis na grandeza,/Os reis da mina e da fornalha/Edificaram a riqueza/Sobre o suor de quem trabalha!/Todo o produto de quem sua/A corja rica o recolheu./Querendo que ela o restitua,/O povo só quer o que é seu!/Bem unido façamos,/Nesta luta final,/Uma terra sem amos/A Internacional”.

definir os processos de percepção como processos de repetição e recriação do ato criador. (p. 337-38).

À medida em que se amplia o papel do espectador – não mais passivo –, a importância do autor tende a diminuir (no caso russo essa diminuição era consciente: tinha, como visto, valor de programa). Se o espectador ativo de Maiakóvski sobe ao palco, o seu ouvinte lhe responde imediatamente à declamação da poesia numa postura direta de “embaralhamento” das fronteiras entre espectador e ator, poeta e ouvinte, é na psicologia de Vigotski que se observa uma perspectiva que transcende o espaço-tempo para reclamar atualidade na reflexão do fenômeno estético. Em “A tragédia de Hamlet” (1999), Vigotski formula uma perspectiva bastante atual para pensar os processos de “emancipação do espectador” caros à estética contemporânea.¹⁷⁹

Uma vez criada, a obra de arte separa-se de seu criador; não existe sem o leitor; é apenas uma possibilidade que o leitor realiza. Na inesgotável diversidade da obra simbólica, isto é, de qualquer verdadeira obra de arte, está a fonte de suas múltiplas interpretações e enfoques. E a interpretação que lhes dá o autor é apenas mais uma dentro dessa multiplicidade de possíveis interpretações, que a nada obriga. (1999, p. xix).

Quanto à recepção de “Mistério-bufo”, apesar de seu “utopismo desbragado” (SCHNAIDERMAN, 2014, p. 346), foi posteriormente considerada “incompreensível para o proletariado”, e foi “classificada pela cultura oficial e propugnada pelo comitê central do Partido como uma sátira grotesca de mau gosto”. (CAVALIÉRE, 2012, p. 174). À acusação, Maiakóvski respondeu em 1927 com o poema “Incompreensível para as massas:”

[...]
Chega
de chuchotar
versos para os pobres.

¹⁷⁹ O teatro de Maiakóvski e a concepção de um espectador que é igualmente criador em Vigotski remetem a perspectivas estéticas mais contemporâneas, especialmente Roland Barthes (2012) e Jacques Rancière (2014).

A classe condutora,
também ela
pode compreender a arte.
Logo:
que se eleve
a cultura do povo!
Uma só,
para todos.
O livro bom
é claro
e necessário
a mim,
a vocês,
ao camponês
e ao operário. (2008c, p.126).

Vê-se, pois, que Vigotski cunhou sua obra no diálogo tanto com a arte de Tchékhev como a de Maiakóvski, recolhendo de cada um o que considerava potente para sua Psicologia da Arte.¹⁸⁰ Por um lado, reconheceu a inexorável relação arte e vida, por outro, opunha-se à imposição de finalidades outras para a arte que não fosse a mobilização do outro/espectador para alguma ação, não pré-concebida. Concordava, ao que parece, com a obra aberta de Tchékhev, as reticências que imputam ao espectador a necessidade de alguma resposta, algum acabamento: “[...] é indispensável deixar que se realize a ação da arte, que esta produza inquietações, como também explica-la e fazer com que essa explicação não mate a inquietação”. (VIGOTSKI, 1998, p. 322).

6.4 MAIAKÓVSKI POETA

Maiakóvski encarna um exemplo paradoxal para análise, captado pela crítica que Vigotski fez dele, e que apenas engrossava o coro dos descontentes que desde 1922 vinham-no atacando insistentemente. Uma referência a essas críticas aparece em seu poema: “[...] meu rosto, esbofeteado, vira esponja porosa”. (MAIAKÓVSKI, 2009c, p.259). Digno de nota, é que o artista não se esquivava delas, enfrentando e respondendo quando possível. Problematisa-se aqui algumas questões no paradoxo encarnado em Maiakóvski.

¹⁸⁰ Vigotski analisa as obras “As três irmãs” e “O jardim das cerejeiras”, de Tchékhev em “Psicologia da Arte”. (1998, p. 296 ss) como exemplos que suscitam a catarse.

Figura 67- Jovem Vladímir
Maiakóvski, 1910.



Fonte: <http://top.rbc.ru/society/19/07/2013/866850.shtml>

Figura 68 - Maiakóvski com gravata hiperbólica (primeiro à direita), D. Burliuk com pintura facial (ao centro) e Andrey Shemshurin em Moscou, 1914. Museu V.V. Maiakóvski, Moscou.



Fonte: http://vk.com/wall-73795393?z=photo-73795393_335275065%2Falbum-73795393_00%2Frev

Em “Eu mesmo – Maiakóvski” (2008b) relatou alguns dos eventos mais marcantes de sua vida. O “antipsicologismo”, observado no Futurismo e no Formalismo, revela-se também em seu relato autobiográfico, pois como examinou Schnaiderman:

[...] o autor não se entrega à autocomplacência, ao prazer de se narrar, mas vai escalpelando o mundo por ele conhecido. Tem-se assim um desmascaramento de mitos como “infância”, “doce lar”, “poesia da natureza”, numa sucessão de imagens rápidas e por vezes até brutais. (SCHNAIDERMAN, 2014, p. 83).

Pelo estilo da escrita de suas linhas autobiográficas pode-se inferir uma certa atitude de recusa ao culto do artista por parte de Maiakóvski. Sua postura estava em sintonia com a ideia de poesia como ofício e do poeta como um operário, como expresso no poema de 1918:

Grita-se ao poeta:
 “Queria te ver numa fábrica!
 O quê? Versos? Pura bobagem!
 Para trabalhar não tens coragem”.
 Talvez
 ninguém como nós
 ponha tanto coração
 no trabalho.
 Eu sou uma fábrica.
 E se chaminés
 me faltam
 talvez
 sem chaminés
 seja preciso
 ainda mais coragem.
 Sei.
 Frases vazias não agradam.
 Quando serraís madeira
 é para fazer lenha.
 E nós que somos
 senão entalhadores a esculpir a tora da cabeça humana?
 Certamente que a pesca
 é coisa respeitável.
 Atira-se a rede e quem sabe?
 Pega-se um esturjão!
 Mas o trabalho do poeta

é muito mais difícil.
 Pescamos gente viva e não peixes.
 Penoso é trabalhar nos altos-fornos
 onde se tempera o ferro em brasa.
 Mas pode alguém
 acusar-nos de ociosos?
 Nós polimos as almas
 com a lixa do verso.
 Quem vale mais:
 o poeta ou o técnico
 que produz comodidades?
 Ambos!
 Os corações também são motores.
 A alma é poderosa força motriz.
 Somos iguais.
 Camaradas dentro da massa operária.
 Proletários do corpo e do espírito.
 Somente unidos,
 somente juntos remoçaremos o mundo,
 Fá-lo-emos marchar num ritmo célere.
 Diante da vaga de palavras
 levantemos um dique!
 Mãos à obra!
 O trabalho é vivo e novo!
 Com os oradores vazios, fora!
 Moinho com eles!
 Com a água de seus discursos
 Que façam mover-se a mó!
 (MAIAKÓVSKI, 2007a, p. 97-98).

Maiakóvski busca igualar o trabalho do poeta ao do operário, ao mesmo tempo em que recusa a ideia da arte como algo supérfluo. Entretanto, após 1917, identificado como o poeta da revolução, Maiakóvski estava no foco das atenções e, como uma celebridade, sua vida pessoal foi objeto de escrutínio público tanto quanto sua obra.

Como observado anteriormente por seu trabalho na *Rosta*, Maiakóvski debruçou-se sobre os mais diversos temas e registrou em vários escritos aspectos sobre seu processo criativo. Caracteristicamente vanguardista, Maiakóvski afirmava criar regras próprias para compor suas obras. Em “Como fazer versos?” de 1926, Maiakóvski atestou: “[...] em geral, tais regras não existem. Damos o nome de poeta justamente à pessoa que cria essas regras poéticas”. (2014h, p. 197). E mais adiante, “Na obra poética, a novidade é obrigatória” (2014h, p.

200). Entretanto, apesar da valorização da originalidade, em “Como fazer versos?” (2014h), Maiakóvski sugere algumas etapas:

Mas que dados são indispensáveis para o início do trabalho poético? Primeiro. Existência na sociedade de um problema cuja solução é concebível unicamente por meio de uma obra poética. O encargo social. [...]

[...] Segundo. Conhecimento exato, ou melhor, percepção da vontade da classe a que você pertence (ou do grupo que representa) em relação a esse problema, isto é, o objetivo a alcançar.

Terceiro. Material. As palavras. [...]

Quarto. Abastecimento da empresa e dos meios de produção. [...]

Quinto. Hábitos e processos de trabalhar as palavras, entranhadamente individuais, e que só nos vêm com anos a fio de trabalho cotidiano: rimas, medida do verso, aliteraões, imagens, estilo comum, *páthos*, final, título, disposição gráfica etc.etc. (2014h, p. 202-03).

Neste texto, Maiakóvski concede algumas pistas para a compreensão de seu processo de criação. Inicialmente ele afirma que a origem do trabalho está no contexto social, em uma demanda social. Uma análise comparativa com a poesia simbolista evidencia a significativa diferença entre a atitude daqueles poetas e de Maiakóvski.

Pomorska afirma que “o poeta simbolista é marcado por uma completa indiferença em relação à circunstância ambiental”. (POMORSKA, 2010, p. 88). Neste contexto observa-se um “culto simbolista do indivíduo como um objetivo em si mesmo, sem nenhuma tarefa posterior a cumprir”. (2010, p. 89).¹⁸¹ Em “A um jovem poeta” de 1896, o poeta e crítico V. Briusov fornece evidências sobre a atitude preconizada pelos simbolistas:

Pálido jovem de mirada ardente,
Dou-te agora minha senha secreta.
Primeira lei: não vivas o presente,
Só o futuro é o país do poeta.

¹⁸¹ A estética simbolista foi brevemente apresentada no capítulo 4, “Vigotski e o tema arte e vida no Realismo e Simbolismo russos”. Para o tema ver West (1970); Pyman (2006); Wedekin; Zanella (2013).

Lema segundo: Não te compadeças
De nada; ama a ti mesmo sem limites.
Venera a arte: é a terceira sentença,
Somente a arte, e em nada mais medites.
Pálido jovem de olhar temeroso,
Se aceitares minha senha secreta,
Cairei calado, gladiador deposto,
Sabendo que deixo no mundo um poeta.
(BRIUSOV apud PORMORSKA, 2010, p. 90).

A fonte para o trabalho do poeta simbolista está nele mesmo e no futuro, apartado de qualquer tipo de demanda social ou interesse nos acontecimentos presentes. Maiakóvski demonstra uma prática absolutamente diversa, como descreve em “Como fazer versos?”: “O poeta aprecia cada encontro, cada letrado,¹⁸² cada acontecimento, em quaisquer condições, unicamente como material para realização vocabular”. (2014h, p. 207). Para Maiakóvski, então, “tudo pode ser matéria de poesia”. (SCHNAIDERMAN, 2014, p. 58). Sendo assim, existiria contradição na atividade de publicidade de Maiakóvski, como apontou Vigotski?

6.5 ARTE E INDÚSTRIA: MAIAKÓVSKI E RODCHENKO

Figura 69 – A. Rodchenko, anúncio publicitário para a Companhia Aérea Estatal Dobrolet, 1923.



Fonte: <http://www.adme.ru/zhizn-nostalgiya/on-esche-letit-37414/>

¹⁸² Como visto no capítulo 5, “Vigotski, Futurismo e Formalismo”, os futuristas tinham especial interesse nos letrados comerciais.

Vigotski mencionou ironicamente o trabalho de Maiakóvski no *Mosselprom*. Referia-se à publicidade desenvolvida pelo poeta em parceria com o artista construtivista A. Rodchenko a partir de 1923. Rodchenko já trabalhava com publicidade para a companhia aérea estatal Dobrolet e relatou como, num primeiro momento, Maiakóvski ironizou seu slogan para acompanhar os pôsteres publicitários que havia criado (“Um cidadão soviético você não é/Se você não possuir nenhuma ação da Dobrolet”), mas em seguida convidou-o para criar publicidade para a GUM (Loja Estatal Universal - *Gosudarstvennyi Universalnyi Magazin*). Rodchenko registrou em seu diário: “Nosso trabalho colaborativo começou. O nome de nossa marca era ‘*Reklam-Konstruktor* Maiakóvski-Rodchenko’ [Publicidade-Construtor]. Trabalhamos com grande entusiasmo”. (RODCHENKO, 2005, p. 235, tradução nossa). (Fig.69 e 70).

Figura 70 – A. Rodchenko e V. Maiakóvski, Anúncio para chupetas vendidas pela Rezinotrest (Trust Estatal de Resinas). 1923. Guache sobre impressão em gelatina de prata, montada em papelão, 98 X 69 cm. Reconstrução por Varvara Rodchenko, 1965, de um original danificado. Texto de Maiakóvski: “Não há melhores chupetas – nunca/Estou pronto para chupá-las para todo sempre. A venda em todo lugar. Rezinotrest”.



Fonte: <http://konstruktivizm.com/300/paintings-posters/rezinotrest-ad-poster-by-alexander-rodchenko-in-high-resolution>

A dupla também trabalhou produzindo publicidade e embalagens para a *Mosselprom* (Cooperativa de Administração Rural de Moscou), empresa estatal de processamento de produtos agrícolas que combinava fábricas de farinha, chocolate, confeitaria, companhias de tabaco e cervejarias.

Para compreender a atividade de Rodchenko e Maiakóvski, é preciso conhecer as condições de surgimento da tendência construtivista na arte russa. Logo após a Revolução de Outubro de 1917, muitos artistas “esquerdistas” foram incorporados oficialmente pelo governo pós-revolucionário para a reestruturação das artes.¹⁸³ Lodder (2005) evidencia que todas as tarefas desempenhadas por estes artistas (propaganda, transformação do ambiente) tinham caráter diferente das concepções de arte vigentes até então (arte pela arte dos simbolistas, autonomia da arte dos futuristas). Quando o Instituto de Cultura Artística (*Inkhuk*)¹⁸⁴ foi aberto em 1920, Rodchenko e os artistas “esquerdistas” da recém-criada instituição anunciaram os slogans “Arte para produção” e “Morte à Arte!” (RODCHENKO, 2005, p. 232, tradução nossa). O Grupo de Trabalho dos Construtivistas foi formado em 1921, composto por Rodchenko, sua companheira Varvara Stepanova, Aleksei Gan, os irmãos Georgii e Vladímir Stenberg, Konstantin Medunetskii e Karl Ioganson. Disseminada entre esses artistas estava a ideia de superação da arte do passado, associada à burguesia e ao individualismo.¹⁸⁵ Viam-se como os encarregados de desenvolver uma nova arte, em concordância com a nova sociedade socialista por construir. Reprovavam a noção de arte como fim em si mesma, e alegavam que as habilidades criativas deveriam ser aproveitadas para fins coletivos, assim como para objetivos políticos, sociais e industriais.

Em plena Nova Política Econômica e em resposta à demanda urgente de reestruturação da indústria, cujo desenvolvimento estava diretamente relacionado à tecnologia e, portanto, à ciência,¹⁸⁶ era natural

¹⁸³ Ver capítulo 2, “Vigotski e seu contexto histórico-cultural” e capítulo 7, “Vigotski e o ensino de arte”.

¹⁸⁴ Ver capítulo 7, “Vigotski e o ensino de arte”.

¹⁸⁵ Daí a rejeição de Rodchenko à pintura de Kandinsky, eminentemente uma pintura de cavalete e fruto da “necessidade interior do artista”. Para Rodchenko esse tipo de modalidade deveria ser superada no seguinte processo: da composição à construção, da construção à produção, ou seja, ao final obter-se-ia uma fusão entre arte e vida. Ver capítulo 7, “Vigotski e o ensino de arte”.

¹⁸⁶ Ver capítulo 2, “Vigotski e seu contexto histórico-cultural”.

que especialmente esses artistas ligados à utopia socialista dirigissem sua prática e suas reflexões teóricas para atender a tais “encargos sociais”, para usar a expressão de Maiakóvski. Observa-se, então, nos departamentos dirigidos pelos construtivistas no *Inkhuk* uma “tentativa de introduzir uma ordem científica e racional no entendimento do vocabulário básico da arte [...] estabelecendo-a como um fenômeno coletivo, racional”. (LODDER, 2005, p. 248, tradução nossa). Para tanto, buscaram investigar as qualidades dos elementos artísticos como a cor, pigmento, luz e sombra, ritmo, espaço e volume.¹⁸⁷

As investigações empreendidas pelos construtivistas eram eminentemente práticas, como se pode observar nas produções exibidas em 1921 pelo grupo *Obmokhu*, considerada como um marco na emergência do Construtivismo. (Fig. 62, p. 186). Em um dos registros da exposição é possível identificar as “Construções espaciais” de Rodchenko, produzidas em cerca de 1920.¹⁸⁸ (Fig. 63, p. 186).

Essas construções de Rodchenko são o epítome do caminho descoberto pelos construtivistas para afastar-se da concepção de arte do passado, especialmente a pintura de cavalete (vale lembrar que em 1921 todos os construtivistas abandonaram a pintura de cavalete). De uma folha de compensado bidimensional as formas geométricas foram recortadas e desdobradas no espaço, tornando-se tridimensionais, ou seja, movendo-se da composição para a construção. O próximo desdobramento seria o da construção para o objeto de *design*, para a produção industrial em massa de produtos de uso cotidiano.

A colaboração de Rodchenko com a indústria pode ser vista como um caminho desejado no projeto construtivista. Apesar dos grandes esforços para unir arte e indústria por parte de alguns artistas, a indústria no pós-revolução estava em processo de recuperação. A tentativa mais bem sucedida nesse sentido foi, sem dúvida, a experiência das artistas Liubov Popova e Varvara Stepanova, que em 1923 trabalharam na Primeira Fábrica Estatal de Estampa Têxtil. (Fig. 71 e 72). As artistas produziram muitos desenhos de estampas a partir da combinação de formas geométricas, geralmente em uma ou duas cores, empreendendo verdadeira batalha contra os motivos naturalistas em favor da geometrização da forma. (LODDER, 2005). O crítico Ossip Brik, notório propagador das ideias produtivistas, afirmou o sucesso da arte produtiva especialmente no caso dos desenhos gráficos aplicados à estamparia. Em artigo publicado no segundo número da *Lef*, em 1924,

¹⁸⁷ Ver *Inkhuk*, no capítulo 7, “Vigotski e o ensino da arte”.

¹⁸⁸ Rodchenko participou da exposição apesar de não fazer parte do grupo.

Brik atestava que não havia lugar entre eles para a pintura de cavalete, desnecessária na cultura artística contemporânea. Para ele, a cultura artística do futuro não seria criada em estúdios, mas em fábricas:

Adiante! Para a união entre o artista e a fábrica. E de modo algum de volta a pinturas de cavalete, de volta a quadros. Os artistas progressistas já estão a caminho – dos quadros às estampas têxteis e, claro, não retornarão. Mas isso não é suficiente. É essencial que a massa inteira de nossos jovens artistas perceba que esse é o único caminho verdadeiro e que é precisamente por esse caminho que a cultura artística vai se desenvolver. (BRIK, 1976, p. 249, tradução nossa).

Figura 71 – A. Rodchenko, retrato de Varvara Stepanova vestida com estampa de sua autoria, c. 1925.



Fonte: <http://thechanelhouse.org/2014/07/05/radical-chic-avant-garde-fashion-design-in-the-soviet-1920s/#jp-carousel-21313>

Figura 72 – Varvara Stepanova, design têxtil.



Fonte: <http://thecharnelhouse.org/2014/07/05/radical-chic-avant-garde-fashion-design-in-the-soviet-1920s/#jp-carousel-21287>

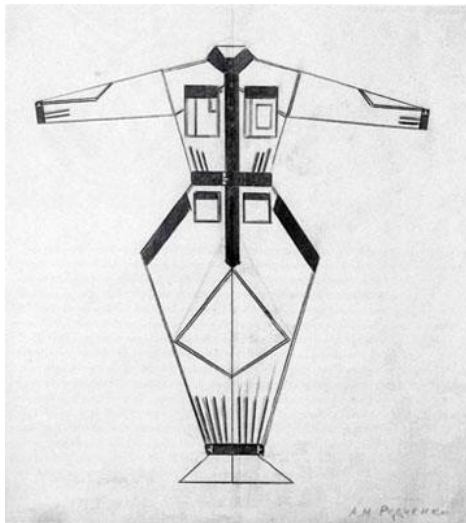
Figura 73 – Kaufman, retrato de A. Rodchenko em traje de produção, 1924.



Fonte: <http://www.mamm-mdf.ru/transportable-exhibitions/rodchenkos-circle-stylish-people/>

Além de Stepanova e Popova, Rodchenko também enveredou pelo design de vestuário, criando o traje produtivo com que aparece vestido em registro de 1922. (Fig.73 e 74).

Figura 74 – A. Rodchenko, “Design para costume de produção”. 1922. Nanquim sobre papel, 37 X 30 cm. Coleção particular.



Fonte: http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1331_modernism/highlights_16.html

Vladímir Tátlin, outro importante artista construtivista abraçou o ideário produtivista e desenhou um traje masculino informal. Ele aparece vestido com sua criação na capa da revista *Novyi Byt* (Novo modo de vida cotidiano), de 1924-1925. Ao fundo da imagem, o forno por ele projetado em mais uma criação produtivista. (Fig. 75). Rodchenko também projetou a sala de leitura de um clube de trabalhadores, outro exemplar de arte produtiva. (Fig. 76). O fato de Stepanova, Rodchenko, Tátlin posarem vestidos com suas criações produtivas mostra o quanto esses artistas viam a si mesmos como modelos, não apenas como os artistas que iriam criar objetos para o novo modo de vida, mas verdadeiros signatários desse novo modo de vida cotidiano.

Figura 75 – Vladímir Tátlin, Forno e traje desenhados por Tátlin na capa do jornal Novyi Byt, de 1924.



Fonte: <http://www.russianavantgard.com/unseen-objects-a-217.html>

Figura 76 - A. Rodchenko, “Clube de trabalhadores de Lênin”, no pavilhão soviético na Exposição Internacional de Arte Moderna Industrial e Decorativa em Paris, 1925.



Fonte: <http://thecharnelhouse.org/2014/05/29/aleksandr-rodchenko-lenin-workers-club-in-paris-1925/>

Kiaer (2005) considera a produção gráfica comercial como uma prática central do projeto construtivista. Por sua vez, não parece haver contradição na publicidade de Maiakóvski ao se considerar que estava em consonância com a fusão entre arte e vida proclamada pelos futuristas. Como afirmou o poeta, “a arte apodrece quando ela é respeitável e refinada. Ela deve sair dos quartos forrados de veludo e ultradecorados estúdios e agarrar-se à vida”. (MAIAKÓVSKI apud SCHNAIDERMAN, 2014, p. 165).

A colaboração entre Rodchenko e Maiakóvski foi extensa e prolífica. O artista fez as capas de muitos dos livros do poeta.¹⁸⁹ Eram amigos muito próximos. Evidencia-se nas obras desses artistas a intensa relação entre arte e vida, tema do qual se ocupou Vigotski em seus escritos, sobre os quais se pode estabelecer outros possíveis diálogos entre ele e Maiakóvski.

6.6 ARTE E VIDA EM MAIAKÓVSKI E VIGOTSKI

Maiakóvski reiterou inúmeras vezes a função social de seu trabalho e a indissociável relação entre arte e vida. Em “Teatro, cinematógrafo, futurismo”, de 1913, Maiakóvski defendeu a “relação mútua entre arte e vida” e afirmou que “na arte democrática”, o artista “deve responder à sociedade em que condições o seu trabalho passa de individualmente indispensável a socialmente útil”. (2014a, p. 320). Fica clara a defesa da função social da arte, ainda que, nas etapas da criação da poesia vistas anteriormente, Maiakóvski não perca de vista os meios de produção e a forma. Encontram-se sintetizadas em sua poesia as lições futuristas e as preocupações próprias da função e produção da arte após a revolução bolchevique: o presente e futuro como fonte para a poesia, a inovação e o cuidado formal, as condições de produção, a dimensão axiológica (a questão do lugar social ocupado pelo poeta), a arte como resposta a uma demanda de caráter social.

¹⁸⁹ Rodchenko fez as capas das seguintes obras de Maiakóvski: “Sobre Isto” (capa e 11 fotomontagens), 1923; “Sorrisos de Maiakóvski, Gargalhadas de Maiakóvski, Zombarias de Maiakóvski”, 1923; *Lef*, 1923; *Lef*, 1924; “Cruze os céus você mesmo”, 1925; “Paris”, 1925; “Espanha, Oceania, Havana, México, America”, 1926; “Minha descoberta da América”, 1926; “A Sierguéi Iessienin”, 1926; “Sífilis”, 1926; “Conversa sobre Poesia com o Fiscal de Rendas”, 1926; *Novyi Lef*, 1927 (10 capas); *Novyi Lef*, 1928 (10 capas); “no. S”, 1928; “Obras escolhidas” (10 volumes); “O percebejo”, 1929; “Ida e volta”, 1930; “Gargalhada ameaçadora”, 1932.

Contudo, a experiência de Maiakóvski com os futuristas antes da revolução foi fundamental para uma compreensão de que, além de recolher da vida o material para a arte, tal como preconizava Vigotski ao afirmar que “[...] a arte recolhe da vida o seu material mas produz acima desse material algo que ainda não está nas propriedades desse material” (1998, p. 307-8), era preciso que a própria vida fosse constituída esteticamente. Quanto a esse ponto, os futuristas não fizeram mais que dar continuidade a uma premissa já elaborada pelos simbolistas, como desenvolvido anteriormente.¹⁹⁰

Figura 77 – David Burliuk em trajes dândi-futuristas: cartola, pintura facial, maquiagem, colete multicolorido e brinco cossaco.



Fonte: <http://www.encyclopediaofukraine.com/display.asp?linkpath=pages%5CB%5CU%5CBurliukDavid.htm>

Figura 78 – Natália Gontcharova com rosto pintado.



Fonte: <http://ccrac.hoart.cam.ac.uk/wp-content/uploads/2013/04/Goncharova-001.jpg>

Os futuristas ofereciam sua ruidosa insolência e excentricidade à exibição pública com o objetivo de provocar, “*épater la bourgeoisie*”. (GUTKIN, 1994). Larionov, Gontcharova e Ilya Zdanevich faziam aparições performáticas na elegante rua Kusnetskii Most, em Moscou:

¹⁹⁰ Ver capítulo 4, “Vigotski e o tema arte e vida no Realismo e Simbolismo russos”.

os trajes elegantes que usavam contrastavam com seu comportamento turbulento e ofensivo e com os rostos pintados com motivos “primitivos” e raionistas, semelhantes aos que ilustravam suas publicações. (Fig. 77, 78 e 79)

Figura 79 – Mikhail Larionov com rosto pintado e Natália Gontcharova.



Fonte: http://windmills-ofyourmind.blogspot.com.br/2011/09/blog-post_8531.html

A prática foi defendida no manifesto futurista “Por que estamos nos pintando?” de 1913:

[...] A nova vida requer uma nova comunidade e uma nova maneira de propagação.

Nossa auto-pintura é o primeiro discurso a encontrar verdades desconhecidas.

[...] Nós unimos arte e vida. Após o longo isolamento dos artistas, nós convocamos a vida ruidosamente e a vida invadiu a arte, é hora da arte invadir a vida. A pintura em nossas faces é o começo da invasão. (LARIONOV; ZDANEVICH, 1976, p. 81, tradução nossa).

David Burliuk era dos mais extravagantes: cartola, colete colorido, o rosto pintado com um pequeno pássaro, toques de maquiagem no rosto, uma colher na lapela e um brinco cossaco.

(MILNER, 2013).¹⁹¹ Sobre a unidade entre arte e vida, D. Burliuk afirmou: “Minha vivência é uma transformação do mundo. O aprofundar em uma vivência me leva à profundidade criadora. O criar é ao mesmo tempo a criação de vivências e a criação de formas artísticas particulares”. (BURLIUK, 2013, p. 49).

Embora não pintasse o rosto, Maiakóvski não se mostrava menos exótico. (Fig. 68, p. 205). Unindo necessidade material ao desejo de romper com as convenções burguesas, fez de sua espalhafatosa blusa amarela um manifesto futurista:

Eu nunca tivera um terno. Tinha duas blusas, de aspecto miserável. Método já experimentado: enfeitar-me com uma gravata. Não tinha dinheiro. Apanhei com minha irmã um pedaço de fita amarela. Amarrei. Fiz furor. Quer dizer: o mais aparente e bonito numa pessoa é a gravata. Logo: se você aumenta a gravata, aumenta também o furor. E visto que as dimensões das gravatas são limitadas, lancei mão de esperteza: fiz da gravata uma blusa e da blusa uma gravata. Uma impressão irresistível. (MAIAKÓVSKI, 2008b, p. 41).

Em 1914 seu traje já havia virado poema, em “Blusa fátua” (2009a, p. 238):

Costurarei calças pretas
com veludo da minha garganta
e uma blusa amarela com três metros de poente.
Pela Niévski do mundo, como criança grande,
andarei, donjuan, com ar de dândi.

Que a terra gema em sua mole indolência:
“Não viole o verde das minhas primaveras!”
Mostrando os dentes, rirei ao sol com insolência:
“No asfalto liso hei de rolar as rimas veras!”

Não sei se é porque o céu é azul celeste
e a terra, amante, me estende as mãos ardentes
Que eu faço versos alegres como marionetes
e afiados e precisos como palitar dentes!

¹⁹¹ Milner (2013) associa a Burliuk a figura que aparece na pintura de Malevich, “Um inglês em Moscou” (1913). (Fig. 44, p.153).

Fêmeas, gamadas em minha carne, e esta
garota que me olha com amor de gêmea,
cubram-me de sorrisos, que eu, poeta,
com flores os bordarei na blusa cor de gema.

Observa-se no poema a característica hiperbólica, peculiar à obra de Maiakóvski (“blusa amarela com três metros de poente”, “pela Niévski do mundo”) e a descrição da atitude irreverente própria do grupo futurista: “Mostrando os dentes, riréi ao sol com insolência: ‘No asfalto liso hei de rolar as rimas veras!’” Em “Como fazer versos”, Maiakóvski ensinava essa fusão do poeta com a vida: “Até o traje do poeta, até sua conversa doméstica com a mulher, devem ser outros, determinados por toda a sua produção poética”. (2014h, p. 237). Semelhantemente ao poeta, Vigotski declarou a respeito do papel da arte na elaboração da vida: “a casa e o vestuário, a conversa e a leitura, e a maneira de andar, tudo isso pode servir igualmente como o mais nobre material para a elaboração estética”. (1998, p. 352).

Gutkin afirma que os futuristas acreditavam que

[...] a arte tinha obrigação de dar forma à vida, incluindo o comportamento e a psique humanos, com o intuito de moldar o ‘novo homem’. Eles se retratavam como modelos para esse novo homem, transgredindo nos seus experimentos as fronteiras entre vida pessoal e arte. (1994, p.170, tradução nossa).

Mesmo em seus poemas de amor, aos quais Vigotski refere-se, e muito especialmente na publicação de “Sobre isto”, de 1923, ilustrado pelas fotomontagens de Rodchenko e publicado no primeiro número da revista *Lef*, aparece o conflito que Maiakóvski imaginava ser compartilhado por todo cidadão na nova sociedade socialista, qual seja, como transcender as antigas formas de relacionamento (amor possessivo, ciúme) próprias do velho cotidiano (*byt*) na direção de um novo modo de vida cotidiano (*Novyi Byt*), aquele mesmo “enformado” também pelos objetos dos produtivistas. Como ele escreve: “Escrevi ‘Sobre Isto’. O cotidiano de todos, segundo motivos pessoais”. (MAIAKÓVSKI, 2008b, p. 48). (Fig. 80).

Se Maiakóvski expunha seu relacionamento amoroso com Lília Brik, era por crença de que aquele conflito não era pessoal, mas político e social. Apresenta um tema velho – o amor – (como apontado por

Vigotski), mas em forma totalmente nova. Como o próprio Vigotski afirmou: “[...] o sentimento é inicialmente individual, e através da obra de arte *torna-se* social ou generaliza-se”. (VIGOTSKI, 1998, p. 308, grifo do autor).

Figura 80 – A. Rodchenko, fotomontagem para a obra de Maiakóvski “Sobre Isto”, 1923.



Fonte: <http://www.staratel.com/pictures/ruspaint/big/518-1.htm>

Não há evidência de que Vigotski tenha feito algo similar com sua própria vida, porém em sua discussão entre arte e vida o autor destaca a inexorável relação entre um e outro. Arte para Vigotski é ato criador que opera transformações tanto em seu agente, quanto no espectador e na condição em que vivem:

[...] a verdadeira natureza da arte sempre implica algo que transforma, que supera o sentimento comum, e aquele mesmo medo, aquela mesma dor, aquela mesma inquietação, quando suscitadas pela arte, implicam o algo a mais acima daquilo que nelas está contido. (1998, p. 307).

7. VIGOTSKI E O ENSINO DE ARTE

É objetivo desse capítulo problematizar as relações entre “A educação estética”, parte da obra “Psicologia Pedagógica” (2001) de Vigotski, e o contexto de profunda reestruturação da educação e do ensino das artes no período logo após a Revolução de Outubro de 1917 na Rússia. O capítulo “A Educação Estética” foi escrito, segundo Blanck (2003), entre 1921 e início de 1924, e pode ser compreendido como resultado das atividades de Vigotski como professor de disciplinas ligadas à arte. O livro “Psicologia Pedagógica” (2001), por sua vez, resulta do interesse de Vigotski pela pedagogia e, de modo mais amplo, como parte dos esforços empreendidos pela administração soviética para capacitação de professores. O censo de 1926 revelava a urgência do empreendimento: no contexto rural, aproximadamente 50% da população possuía alguma habilidade básica para ler e escrever; havendo apenas 107.900 professores profissionais no campo, numa proporção de 1 professor para cada 705 habitantes. (ROSENBERG, 1984).

É preciso relacionar essa produção de Vigotski igualmente com a Nova Política Econômica (1921-1928), na qual foram criadas várias medidas para a reestruturação da economia após a guerra civil (1918-1921), especialmente a recuperação da agricultura e da indústria. A capacitação de professores era estratégia fundamental para a realização de tal tarefa. “Psicologia Pedagógica” (2001) de Vigotski é, então, uma obra dirigida a professores, um texto de divulgação científica. (TOASSA, 2013b).

Em “A Educação Estética” (2001) Vigotski estabelece um diálogo com alguns dos principais referenciais acerca do tema e apresenta seus pressupostos de forma clara e didática, como conviria a um instrumento pedagógico. O estudo de “A Educação Estética” revela algumas premissas importantes defendidas por Vigotski nesse campo específico, como a defesa da autonomia da educação estética, que, para o autor, não deve estar subordinada à moral, ao conhecimento relativo a outras disciplinas ou simplesmente destinada a oferecer atividades prazerosas. Para os objetivos desse capítulo, interessa problematizar as ideias estéticas de Vigotski em diálogo com os princípios de algumas das instituições de ensino de arte criadas logo após a Revolução de Outubro de 1917, justificando sua relevância em virtude do interesse crescente de pesquisadores na atualidade pela temática (PINO, 2006; CAMARGO; BULGAKOV, 2008; AMORIM; CASTANHO, 2008;

PINO, SCHLINDWEIN E NEITZEL, 2010; PEREIRA, 2012; PERIC, 2013; entre outros).

No período de 1918 até grande parte da década de 1920, o clima na Rússia era de muitos debates sobre o papel da arte e do artista na revolução, revelando tensões entre perspectivas opostas, ao mesmo tempo em que havia o sentimento de que todas as possibilidades estavam abertas, como afirmou Walter Benjamin em carta a Martin Buber, em janeiro de 1927, quando havia recém retornado de Moscou:

De forma esquemática, Moscou, como aparece nesse momento, revela todo o espectro de possibilidades: acima de tudo, a possibilidade do fracasso final da revolução ou seu sucesso. Em ambas as opções, entretanto, haverá algo imprevisível cuja aparência será muito diferente de qualquer imagem programática do futuro. (BENJAMIN, 1994a, p. 313).

Vale ressaltar a liberdade de exploração de possibilidades nesse período e o campo das artes muito se beneficiou desse espaço de experimentação de novas formas de arte e, consequentemente, de novas formas de ensino da arte. Foram criadas novas escolas, cujos programas estavam em constante fluxo e mudança. A descrição sintética da estrutura de tais instituições serve aqui ao escopo de apresentar o contexto de Vigotski como campo de discussão e inovação, para o qual o seu “A educação estética” (2001) também viria a contribuir.

7.1 A PRIMEIRA ESCOLA DE ARTE: A ACADEMIA IMPERIAL DE SÃO PETERSBURGO

O grau de transformação do ensino de arte na Rússia após a revolução só pode ser avaliado ao se ter ideia de como se dava o ensino da arte no período anterior. Até meados do século XVIII não havia uma escola de arte russa. (BLAKESLEY, 2010). Embora houvessem tradicionais escolas formadoras de pintores de ícones, estes eram vistos como objetos sagrados, não como obras de arte. A primeira Academia de Artes foi fundada em 1757 (Fig. 81) e desde seus princípios, o ensino de arte na Rússia Imperial foi marcado por forte influência estrangeira: primeiramente alemã e depois francesa, a partir do reinado de Elizabeth (r. 1741-62). Para a Rússia aristocrática, os hábitos franceses serviam de padrão e muitos nobres comunicavam-se em francês – em detrimento da

língua russa – até pouco antes da revolução de 1917. (BLAKESLEY, 2010). A “*Académie Royale de Peinture et de Sculpture*” foi fundada em Paris em 1648 e serviu de modelo para sua contraparte russa em vários aspectos, como alguns elementos curriculares e a hierarquia funcional.

Figura 81 – Alex Florstein, “Academia Imperial de Artes”, 2013. O projeto do edifício é de Aleksandr Kokorinov e Jean-Baptiste Vallin de la Mothe, de 1769-88.



Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Imperial_Academy_of_Arts.jpg

Uma característica importante da sociedade russa, refletida também no pertencimento de classe dos alunos da Academia, era a divisão social entre nobreza, burguesia, clero e camponeses: os camponeses eram absoluta maioria da população, sendo a porcentagem de servos de 49%, segundo o primeiro censo do país, em 1857. O perfil do ingressante na Academia modificou-se ao longo do tempo, inclusive com a proibição da entrada de servos em alguns períodos como em 1817, semelhantemente ao ingresso na universidade. Objeto de discussão entre membros da instituição, parte da justificativa para a proibição da admissão de servos residia na crença de que herdariam os piores vícios, os quais os impediriam de atingir a nobreza e elevação do espírito, qualidades morais entendidas como necessárias para um artista. O primeiro ministro da educação e criador do projeto para a criação da Academia de Artes e seu primeiro presidente, Ivan Shuvalov, argumentou que “uma vez que todas as artes são livres, então servos não

serão admitidos”. (SHUVALOV apud STITES, 2005, p. 288, tradução nossa).

A entrada de servos na Academia, quando admitida, estava subordinada à concessão de sua liberdade ao completar a formação artística. Entretanto, seus senhores poderiam convocá-los novamente a qualquer momento, impedindo a conclusão dos estudos e a desejada liberdade, experiência frustrante para esses acadêmicos e para a instituição.

Estudantes da Academia Imperial e seus professores e diretores estavam enquadrados no serviço público, sendo que o presidente ocupava a elevada posição IV (igual à recebida por um tenente-general no exército), enquanto que aos graduandos era dada a posição mais baixa, grau XIV. (STITES, 2005). Semelhante ao modelo da Academia francesa, apresentado por Pierre Bourdieu (1998), o artista acadêmico na Rússia imperial era um funcionário estatal, e a arte acadêmica, uma arte estatal.

O formato do ensino foi modificado diversas vezes: em 1764 havia um internato para os estudantes bolsistas, e a idade para ingresso era de somente 5 ou 6 anos de idade, com a graduação aos 21 anos. Em 1802 a idade de ingresso subiu para 8 a 9 anos e o tempo de estudo diminuiu para doze anos; em 1830 a matrícula acontecia aos 14 anos, e em 1859 a faixa etária de ingresso era de 16 a 20 anos. (BLAKESLEY, 2010). A rotina era espartana: os internos acordavam às cinco horas da manhã, vestiam o uniforme correspondente ao grau de aprendizado, tomavam um desjejum que consistia em pão e água do rio Neva, seguido de estudos em sala, almoço de sopa e carne, oração, descanso e mais aulas. Mau comportamento podia levar à expulsão.

Os alunos seguiam um intenso horário de atividades relativas à opção designada (pintura, escultura, arquitetura; ou as opções de ofícios profissionais – destinadas a estudantes com desempenho insuficiente para seguir as opções mais elevadas-, como trabalho em metal, fabricação de relógios e marcenaria), complementadas por disciplinas como matemática, anatomia, geografia, mitologia. A carga horária semanal era de 31 horas. (PEVSNER, 2005). Línguas estrangeiras eram também ensinadas e o acadêmico aprendia francês, alemão e italiano. Muitos professores sequer falavam russo, comunicando-se exclusivamente em francês. A maioria dos títulos na biblioteca da escola eram igualmente em língua estrangeira. (BLAKESLEY, 2010).

O currículo contava com atividades como cópias de gravuras e desenhos aprovados, desenho com modelos em gesso e cópia de pinturas. Na obra de Grigory Mikhailov, “Segunda Galeria de Arte

Antiga na Academia de Artes” (1938), o artista retratou uma galeria da Academia com inúmeras esculturas antigas e alguns acadêmicos realizando suas cópias *in loco*, uma demonstração de uma prática acadêmica comum. A obra é um exercício dos parâmetros acadêmicos: perspectiva científica, claro-escuro, referências clássicas. (Fig. 82).

Figura 82 - Grigory Mikhailov, “Segunda Galeria Antiga na Academia de Artes”, 1938.



Fonte: <http://www.encspb.ru/object/2855701920?dv=2853872334&lc=ru>

Somente quando dominadas estas áreas poder-se-ia então frequentar as aulas de modelo vivo e, finalmente, iniciar composições a óleo. Os acadêmicos eram submetidos a exames regulares, nos quais apresentavam desenhos a seus professores, e eram encorajados a completar composições para concorrerem às medalhas de ouro e prata. A medalha de ouro dava direito a viajar para a Europa, geralmente para Roma, com patrocínio do governo. Como no modelo francês, a Academia russa preconizava os seguintes aspectos: “desenho, perspectiva linear, modelado, figuras estereotipadas, imitação escrupulosa de pequenos detalhes, acessórios arqueológicos, narrativa, fontes textuais” e especialmente o “acabamento”, com o predomínio da linha sobre a cor, nenhum indício de pincelada, nem bordas irregulares. (STITES, 2005, p. 294, tradução nossa). A Academia formou cerca de 2000 artistas desde sua fundação até 1861. (STITES, 2005).

Figura 83 – Karl Briullov, “O último dia de Pompéia”, 1828-33. Óleo sobre tela, 465,5 X 651 cm. Museu Russo, São Petersburgo.



Fonte: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karl_Briullov,_The_Last_Day_of_Pompeii_\(1827%E2%80%9333\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karl_Briullov,_The_Last_Day_of_Pompeii_(1827%E2%80%9333).jpg)

As Academias de Arte espalhadas por toda a Europa no século XVIII basearam-se no ideário neoclássico, propagado na Alemanha por Johann J. Winckelmann¹⁹² e Anton R. Mengs. Estes autores defendiam uma hierarquização dos temas artísticos, dentre os quais à figura humana era concedido o lugar mais elevado, sendo menores outros temas como a paisagem, o retrato, a natureza-morta e as cenas de gênero. (PEVSNER, 2005). Em São Petersburgo, o tema mais valorizado era a pintura histórica, explorada através de pinturas narrativas também acerca dos temas mitológicos e dramáticos da antiguidade clássica. Um exemplo celebrado da pintura acadêmica russa é a obra monumental de Karl Briullov, “O último dia de Pompéia” (1827-33). Um tema trágico da Antiguidade serve de pretexto para o

¹⁹² Winckelmann trabalhou diretamente em várias Academias pela Europa: Roma (1760), Dresden (1765), Madri, Nápoles (1773), Gênova (1782). Seus escritos foram traduzidos para diversas línguas e receberam edições em vários países (Dinamarca, Áustria, Inglaterra). O ideário disseminou-se também através de alunos que assumiram posições em escolas espalhadas por todo o continente europeu. (PEVSNER, 2005).

artista exercitar sua virtuosidade acadêmica. (Fig. 83). Apesar de considerados temas menores, o retrato e a paisagem tinham grande apelo às classes governantes, e constituíam fontes de encomendas para os egressos da instituição.

A Academia organizava exposições a cada três anos no máximo, e as oportunidades de contato com a arte eram extremamente restritas no século XVIII e mesmo em grande parte do século XIX. A Coleção Imperial do Hermitage, que viria a se tornar um dos mais importantes museus da Rússia, foi criada em 1764 pela imperatriz Catarina II, mas o acervo de quatro mil pinturas e trinta mil gravuras somente foi aberto ao público em 1840. Ainda assim, a entrada era restrita, os visitantes deveriam vestir sobrecasacas pretas e luvas brancas, o que excluía a possibilidade de visita ao público de classes menos privilegiadas. De modo geral, a apreciação de obras de arte restringia-se àqueles que podiam comprá-las. Não havia um mercado de arte propriamente dito e as compras se davam principalmente através de contato pessoal. (STITES, 2005).

A emancipação dos servos se deu em 1861 e os ventos da liberdade também atingiram a Academia Imperial, na já comentada dissidência dos “Itinerantes”. Como já apresentado, essa cisma foi influenciada pelos programas estéticos e sócio-políticos de Nikolai Tchernishevski, partidário de uma estética realista e de uma arte subordinada à vida, às demandas sociais reais, perspectiva incompatível com a orientação geral do ensino na Academia.¹⁹³ A importância da ruptura empreendida pelo grupo não pode ser diminuída, pois, semelhante ao contexto francês, descrito por Pierre Bourdieu (1998), implicou na “instituição da anomia”, e a Academia perdeu a prerrogativa exclusiva de nomeação do artista.

Em Moscou, a opção para quem desejasse estudar arte era a Escola de Pintura e Escultura, fundada em 1840 (em 1865 foi incluída também a escola de Arquitetura). Mais liberal que a Academia Imperial, não dependia de patrocínio da corte, sendo sustentada com apoio privado. Entretanto, a admissão na escola dependia do desempenho em um exame bastante rigoroso.¹⁹⁴ Desde 1850 a escola de Moscou

¹⁹³ Como apresentado no capítulo 4, “Vigotski e o tema da arte e vida no Realismo e Simbolismo russos”.

¹⁹⁴ Mikhail Larionov preparou-se por pelo menos dois anos para o exame, ingressando aos dezessete anos, um dos 160 candidatos pela disputa de 30 vagas. (GRAY, 1971). Malevich tentou a admissão pelo menos três vezes, sem sucesso. (VAKAR, 1990).

apresentava uma organização diferente de São Petersburgo, com escolha livre de temas e ênfase no estudo da natureza, abordagem quase ausente na Academia. (GRAY, 1971). A escola de Moscou foi catalisadora de muitos encontros prolíficos da vanguarda russa, como o poeta Kruchenykh, os irmãos Vladímir e David Burliuk, e Maiakóvski (os dois últimos expulsos da escola em 1913 por promoverem o Futurismo).¹⁹⁵ Passaram ainda pela instituição o líder vanguardista Mikhail Larionov, o pioneiro artista construtivista Vladimir Tátlin; os artistas membros do grupo “Rosa Azul”, Pavel Kusnetsov e G. Yakulov; assim como Aristarkh Lentulov, Piotr Konchalovsky, Robert Falk, Ilya Mashkov. Ateliês dirigidos por artistas individuais também representavam possibilidades de formação artística, e alguns nomes importantes da vanguarda russa praticamente não tiveram educação formal nas artes, como no caso do criador do Suprematismo Kazimir Malevich, cuja única experiência como aluno foi no ateliê de Fedor Rerberg.¹⁹⁶ Também em Moscou, a Escola Stroganov de Arte Industrial oferecia formação voltada para ofícios.

A extensão da descrição do ensino acadêmico justifica-se para observar o surgimento de todo um sistema das artes no que tange à formação do artista e seu status social, processos de criação preconizados, instâncias de exposição, condições de recepção, constituição de um mercado de arte, a serem totalmente transformados com o advento da revolução bolchevique.

7.2 REESTRUTURANDO O ENSINO DE ARTE NA RÚSSIA APÓS A REVOLUÇÃO DE OUTUBRO DE 1917

A Revolução de 1917 criou a possibilidade de redefinir o sistema educacional da Rússia, qualificado como “decrépito” por Anatoli Lunatcharski, escritor e teórico marxista considerado uma das figuras mais importantes na completa reestruturação da educação logo após a Revolução de Outubro. Lunatcharski foi indicado para o Comissariado do Povo para Iluminação (*Narkompros*), cargo que ocupou no período de 1917 a 1929. Neste contexto particular da administração estatal pós-revolucionária, arte e educação estavam sob a mesma direção. Os discursos e escritos de Lunatcharski revelam a agenda para a educação, que incluía a descentralização da administração das escolas, a serem dirigidas por estudantes, professores e funcionários; a ideia da educação

¹⁹⁵ Ver capítulo 5, “Vigotski, Formalismo e Futurismo russos”.

¹⁹⁶ Sobre Malevich e Rerberg, ver Bowlt (2007b).

integrada na vida cotidiana e a combinação de educação e trabalho. (ROSENBERG, 1984).

Dentre os objetivos das políticas educacionais estava o conceito de “escola integrada”, a qual deveria conferir acesso amplo e contínuo à educação, do jardim de infância à universidade. (FITZPATRICK, 1970). Além disso, era necessário erradicar o analfabetismo e oferecer educação formal aos trabalhadores. Novas instituições educacionais foram criadas para atender a essas demandas, como as “faculdades de trabalhadores” (*rabfak*), “escolas-fábricas,” e as “organizações culturais proletárias” (*proletkult*). As atividades do *proletkult* combinavam células culturais nas fábricas, estúdios e workshops, assim como clubes locais onde se realizavam performances, palestras, espetáculos de música e cursos de arte. Atenção adicional era dada à educação “fora da escola,” cujo objetivo era o desenvolvimento de uma cultura da classe trabalhadora/proletária e a “independência criativa das massas”. (KERZHENTSEV, 1984, p. 82, tradução nossa).

Figura 84 – Vigotski ensinando, 1929.



Fonte: <https://www.marxists.org/subject/education/>

A atuação pedagógica de Vigotski, assim como as atividades de caráter cultural que realizou em Gomel, atendem a essas demandas gerais da educação e arte do período. Após concluir sua formação em Direito na Universidade de Moscou e História e Filologia na Universidade Shanyavsky de Moscou em 1917, Vigotski retornou à Gomel, cidade onde viveu a infância e onde engajou-se na construção de uma nova educação. (Fig. 84). Entre 1917 e 1924 seu trabalho foi dirigido à educação, à crítica literária e teatral e à organização da

produção teatral da cidade. Neste período, assumiu um papel central na vida cultural da cidade, promovendo as “Segundas-feiras,” encontros nos quais se discutia literatura, artes visuais, filosofia. Além disso, lecionou em várias instituições públicas, incluindo disciplinas de estética para trabalhadores culturais rurais e estética e teoria da arte no conservatório público. Outras disciplinas lecionadas foram língua russa e literatura (primeira escola soviética para trabalhadores, cursos para trabalhadores, cursos noturnos na escola provincial); lógica e psicologia (cursos em educação soviética para professores do pré-escolar, faculdade de professores, cursos de verão para capacitação docente). (VIGODSKAYA; LIFANOVA, 1999). Importante para o objetivo deste capítulo é o fato de Vigotski ter ensinado em duas instituições voltadas para a educação profissional no campo das artes aplicadas, na escola vocacional para tipógrafos e para trabalhadores de metal e aço. (VIGODSKAYA; LIFANOVA, 1999). Mais tarde, assumiu a seção de artes do Departamento Provincial de Política Educacional de Gomel.

Evidência da sintonia de Vigotski com as diretrizes educacionais no pós-revolução pode ser encontrada na ênfase dada pelo próprio Lunatcharski à educação estética, mesmo nas formações de caráter mais técnico e comercial:

Para nós, educação estética está conectada com a educação técnica e física. E mesmo quando ensinamos ao marceneiro e ao metalúrgico, queremos preparar o jovem camarada não somente para seu ofício, mas para ser uma pessoa notável que pode construir a vida belamente. É assim que o socialista imagina a si mesmo na escola do futuro. (LUNATCHARSKI apud ROSENBERG, 1984, p. 32, tradução nossa).

Entretanto, além de preconizar uma educação estética para contemplação e criação do belo, o governo bolchevique tinha objetivos mais pragmáticos, estabelecendo claramente que todos os campos da arte deveriam “ser utilizados para elevar e ilustrar claramente nosso trabalho de propaganda agitação política e revolucionária”, uma vez que a “arte é um meio poderoso de infectar os que estão ao nosso redor com ideias, sentimentos e humores”. (LUNACHARSKY; SLAVINSKY, 1976, p. 185, tradução nossa). As atividades profissionais culturais e artísticas deveriam ser dirigidas para a criação

de “formas de arte e instituições puramente proletárias”. (LUNACHARSKY; SLAVINSKY, 1976, p. 184, tradução nossa).

A revolução bolchevique abriu campo para uma total redefinição do ensino de arte na Rússia, como visto anteriormente.¹⁹⁷ A criação de novas instituições de ensino de arte foi parte dessa reestruturação.

7.2.1 Estúdios de Arte Livres (*Svomas*)

As instituições artísticas existentes no período Imperial foram totalmente reorganizadas. A Academia de Arte foi abolida em Petrogrado, assim como a Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou e a Escola Stroganov foram fundidas na criação do Primeiro e Segundo Estúdios de Arte Livres (*Svomas*) em dezembro de 1918. O formato destes estúdios baseava-se na ideia expressa por Shterenberg de que “a arte é ilimitada e indefinida, é impossível ensiná-la: a única coisa possível a fazer é oferecer os ateliês livres e gratuitos do Estado àqueles que têm necessidade e que desejem estudar o ofício artístico”. (SHTERENBERG apud MARCADÉ, 2007, p. 198, tradução nossa). O cartaz de abertura do *Svomas* de Moscou proclamava “a existência livre de todas as correntes artísticas”, e ainda:

[...] o desenvolvimento da individualidade de cada um segundo suas escolhas, a eleição dos diretores pelos alunos, a gratuidade total, a possibilidade de todo cidadão com mais de dezesseis anos de se inscrever sem nenhuma atestação e de se beneficiar da gratuidade durante sete anos no máximo. (MARCADÉ, 2007, p. 198, tradução nossa).

A pluralidade de linhas artísticas era um traço marcante da escola. Inicialmente os alunos podiam escolher livremente seus professores, e até mesmo frequentar um estúdio sem professor. Importantes artistas da época dirigiram estúdios no *Svomas*: os naturalistas Arkhipov, Malyavin e Maliutin; simbolistas como Kusnetsov, todos esses considerados “de direita”, não no sentido propriamente político a ser atribuído mais tarde, mas indicativo apenas de uma arte não progressista; cézannistas¹⁹⁸ como Konchalovski,

¹⁹⁷ Capítulo 2, “Vigotski e seu contexto histórico-cultural”.

¹⁹⁸ A influência da arte de Cézanne foi marcante na arte russa. Ver Marcadé (2007).

Mashkov, Falk, Kuprin, considerados “de centro”; e os “esquerdistas”¹⁹⁹ Kandinsky,²⁰⁰ Malevich, Tátlin e Morgunov. Os estúdios estavam divididos em categorias: pintura, escultura e arquitetura. Além do trabalho nos estúdios individuais, os estudantes contavam com laboratórios específicos e, por exemplo, na pintura, aprendiam sobre as bases químicas dos pigmentos, a análise das camadas de pintura, a natureza dos vários suportes para a pintura, a cultura dos materiais na arte do passado e presente e na indústria contemporânea. (LODDER, 1983).

Com relação ao programa, cada professor tinha liberdade para desenvolver suas próprias abordagens, muitas das quais exploravam poéticas mais modernas: o método desenvolvido por Malevich, bem documentado em seus escritos e diagramas pedagógicos, consistia numa exploração do mesmo caminho autodidata traçado pelo próprio artista, que passou do Impressionismo para o Cubismo, Futurismo, até culminar no Suprematismo.²⁰¹ Observa-se, então, um pluralismo metodológico, com afastamento das formas acadêmicas de ensino da arte e importante incorporação de poéticas progressistas, *avant-garde*, as quais, dentro do novo sistema de ensino, deixaram de estar marginalizadas e passaram a ser oficiais, institucionais, ainda que por um breve período e não sem resistências de vozes mais conservadoras, como visto no capítulo sobre o contexto histórico.²⁰²

Este modelo absolutamente flexível, numa clara oposição à rigidez acadêmica, mostrou-se por demais caótico. Em consequência, um pouco de estrutura foi imposta na escola: as mudanças de estúdios foram permitidas somente no primeiro mês de aula, e depois, somente uma vez por ano. (LODDER, 1983). Ainda, como parte da política de descentralização da educação, os Estúdios Livres se espalharam por diversas províncias do território russo.

¹⁹⁹ O termo “esquerdistas” era usado como sinônimo de “futuristas”, não denotando nenhum compromisso explícito com nenhuma posição política específica, como esclarecido por Nikolai Punin em 1923. (LODDER, 1983).

²⁰⁰ Kandinsky não professou absolutamente nenhuma posição política, e sua qualificação como “de esquerda” deriva exclusivamente de sua arte “progressista”, que rompia com a tradição canônica ocidental. Se foi absorvido pelo governo bolchevique foi mais devido ao fato de seu trabalho já ser reconhecido e pelo próprio caráter conciliador de Lunatcharski.

²⁰¹ Sobre a perspectiva deste artista com relação aos movimentos de arte moderna, ver Malevich (1959, 1969).

²⁰² Capítulo 2, “Vigotski e seu contexto histórico-cultural”.

7.2.2 Ateliês Superiores de Arte e Técnica (*Vkhutemas*)

Em 1920, os *Svomas* foram absorvidos pelos Ateliês Superiores de Arte e Técnica (*Vkhutemas*), mais orientados para a indústria. O decreto instituindo a escola esclarecia seus objetivos, definindo-a como:

[...] uma instituição educacional especializada para o avanço do treinamento artístico e técnico, criada para preparar artistas mestres altamente qualificados para a indústria, assim como instrutores e diretores de educação profissional e técnica. (LODDER, 1983, p. 112, tradução nossa).

A criação dos *Vkhutemas* marca uma nova direção apontada pelo governo bolchevique no que tange à estratégica incorporação das artes pela indústria, processo demandado pela necessidade urgente de reestruturação do setor. Ainda em 1918 foi criada no *Narkompros* uma subseção do *Izo* para Arte e Produção, para promover o contato direto com representantes da indústria em suas diversas especializações (porcelana, vidro, gráfica, têxtil), na direção da política governamental da melhoria da qualidade da produção industrial. (LODDER, 1983).

A estrutura e os programas de ensino nos *Vkhutemas* foram modificados várias vezes, e Lodder (1983) identifica três períodos na história da escola, divididos conforme a gestão de três reitores: o primeiro período (1920-23), caracterizou-se pela exploração, experimentação e necessária adequação do *staff* herdado dos *Svomas* para as tarefas de cunho industrial; o segundo período (1923-26), consolidou as experimentações do período anterior, inclusive com os workshops executando tarefas para indústrias; no terceiro período (1926-30), a escola tornou-se um instituto de treinamento mais estritamente técnico e industrial.

Em termos pedagógicos, o programa dos *Vkhutemas* era extremamente inovador, sendo a escola Bauhaus na Alemanha a única experiência paralela.²⁰³ Um elemento importante era o Curso Básico, no qual o estudante recebia uma formação básica (cuja duração variou entre dois anos a poucos meses), e depois frequentava as disciplinas relativas

²⁰³ A escola Bauhaus foi fundada em 1919 pelo arquiteto Walter Gropius em Weimar na Alemanha. Caracterizada pela conjugação de disciplinas como arquitetura, pintura, escultura, desenho industrial. Foi fechada em 1933 pelos nazistas. Para uma relação entre *Vkhutemas* e Bauhaus, ver Lodder (1992).

à especialização escolhida. O intuito do Curso Básico era “fornecer uma educação artística geral e prática, científica, teórica, social e política, e oferecer um sistema de conhecimento essencial para as faculdades especializadas”. (LODDER, 1983, p. 123, tradução nossa). O programa básico sofreu várias alterações ao longo da história da escola, mas a ênfase era principalmente nos aspectos formais, especialmente sobre formas abstratas, e compreendia, em divisões e combinações diversas, quatro focos de estudo (*konsentry*): Espaço, Volume, Cor e Elemento Gráfico. O *Vkhutemas* recebeu reconhecimento internacional ao ganhar o prêmio de trabalho metodológico na exposição *Arts Déco*, em Paris, em 1925. (Bojko, 1980). O exame de admissão incluía desenho, pintura, modelagem e testes de desenhos técnicos. Egressos das *Rabfak* podiam continuar seus estudos nos *Vkhutemas*.

A escola tinha uma média de 1500 alunos, e apesar da vocação industrial preconizada nos estatutos, havia mais alunos nas especializações em pintura e escultura do que nas opções mais voltadas para a produção (cerâmica, têxtil, metal, madeira), artes gráficas e arquitetura. A faculdade que chegou mais próximo do objetivo foi a de Trabalho em Madeira e Metal (*Dermetfak*), ainda que nesse momento a indústria soviética fosse mais uma promessa que uma realização.²⁰⁴

O *Vkhutemas*, assim como outras instituições do período, foi arena de muitos embates entre defensores e adversários da arte de produção. Observa-se na história da escola uma forte tendência construtivista, e, pode-se dizer, produtivista, a qual pretendia constituir um profissional cujo perfil poderia ser enquadrado na ideia do “artista-construtor”. Entretanto, a ênfase nessa perspectiva não se deu sem acirrados debates no campo artístico, protagonizados por perspectivas opostas na arte russa, personificadas nas figuras de Kandinsky e Rodchenko, cuja rivalidade desenvolveu-se na constituição e desenvolvimento de outra instituição, o Instituto de Cultura Artística (*Inkhuk*).

²⁰⁴ Uma consequência da Guerra civil entre 1918-1921 foi o recrudescimento da produção industrial. A retomada do crescimento era difícil sem o investimento e a tecnologia estrangeiros. Em 1926 apenas a produção de energia elétrica cresceu, todos os demais setores industriais ficaram abaixo dos resultados obtidos antes da guerra. (REIS Filho, 2003). Ver capítulo 2, “Vigotski e seu contexto histórico-cultural”.

7.2.3 Instituto de Cultura Artística (*Inkhuk*)

Em paralelo à criação do *Vkhutemas* em maio de 1920, foi criado em Moscou o Instituto de Cultura Artística (*Inkhuk*), “um laboratório para investigação das propriedades e meios artísticos”. (BOWLT; LONG, 1980, p. 31, tradução nossa). O programa, estabelecido por Kandinsky e parcialmente baseado em sua obra “Do espiritual na arte” (1996), cuja versão final data de 1912,²⁰⁵ voltava-se para a “criação de uma ciência que estudaria todos os aspectos das diferentes artes, suas interações, numa perspectiva da síntese das artes”. (MARCADÉ, 2007, p. 207, tradução nossa). O próprio conceito de “Cultura Artística” havia sido delineado pelo Departamento de Artes Visuais (Izo) numa declaração em 1919, na qual eram enumerados os “critérios objetivos de valor artístico”:

1. Material: superfície, textura [*faktura*], elasticidade, densidade, peso e outras qualidades do material.
2. Cor: saturação, força, relação com luz, pureza, transparência, independência e outras qualidades de cor.
3. Espaço: volume, profundidade, dimensão e outras propriedades do espaço.
4. Tempo (movimento): em sua expressão espacial e em conexão com cor, material, composição etc.
5. Forma como um resultado da interação entre material, cor, espaço e, em sua forma particular, composição.
6. Técnica [*tekhnika*]: pintura, mosaico, relevos de diferentes tipos, escultura, estrutura de pedra e outras técnicas artísticas. (LODDER, 1983, p. 79, tradução nossa).

No *Inkhuk*, Kandinsky dirigiu uma pesquisa de caráter empírico, na qual aplicou com seus colegas um questionário cujo objetivo era “deduzir as leis gerais operatórias da percepção humana da forma, com

²⁰⁵ Essa importante produção teórica de Kandinsky (1996) caracteriza-se pelo acento ao papel da intuição na criação artística, a uma associação da arte com vida interior e espiritual – em oposição a uma perspectiva materialista; assim como a formulação da ideia da arte como fruto de uma “necessidade interior” do artista.

o intuito de chegar numa análise científica dos fundamentos psicológicos da expressão estética”. (GOUGH, 2005, p. 30, tradução nossa). O questionário investigava os sentimentos mobilizados na contemplação de uma obra de arte, seus elementos formais e os efeitos físicos e psicológicos das cores. A pesquisa de Kandinsky concedia importância ao fenômeno da recepção artística, numa abordagem sintética, na qual a integração entre os sentidos era investigada.

Kandinsky propunha uma divisão do instituto em três seções: a primeira referia-se “ao problema da especificidade do meio,” analisando os elementos fundamentais de cada linguagem: na pintura, sua cor e forma volumétrica; na escultura, sua forma espacial e volumétrica; na música, sua forma fônica e temporal; na dança, sua forma espacial e temporal; na poesia, sua forma vocal-fônica e temporal. A segunda seção concernia a “teorizar as conexões intrínsecas, orgânicas e sintéticas entre essas artes.” Enquanto a terceira seção desenvolveria a teoria da Arte Monumental, na qual o conceito de “obra de arte total” seria obtido conjuntamente à elaboração de uma “ciência da sinestesia”. (KANDINSKY apud GOUGH, 2005, p. 29, tradução nossa).

A cor era um objeto central na investigação de Kandinsky, e seu programa também tencionava examinar seus valores absolutos e relativos, nos seguintes tópicos:

- a) As cores serão estudadas primeiro individualmente e então em combinação. Esses estudos serão coordenados com conhecimentos médicos, fisiológicos, químicos e ocultos e a experiência do tema, por exemplo, associações sensoriais e cor; cor e som, etc.
 - b) Cores em combinações com formas desenhadas. A serem abordadas pela:
 1. Combinação de cores primárias com formas geométricas simples.
 2. Combinação de cores complementares com formas similares.
 3. Combinação cruzada de cores primárias e complementares em formas geométricas simples.
 4. Cores primárias combinadas com formas livres, excepcionais.
 5. Combinações cruzadas de cores e formas.
- (GRAY, 1971, p. 234, tradução nossa).

Entretanto, a abordagem de Kandinsky encontrou fortes resistências, especialmente diante do “Grupo de Trabalho de Análise Objetiva”, formado por Rodchenko, V. Stepanova, L. Popova, V. Bubnova e apoiado pelo crítico Nikolai Punin, os quais dirigiram pesadas críticas ao enfoque de Kandinsky, (des)qualificando-o como “pseudo-científico”, “psicologismo” e “individualismo”. A dissidência acabou por levar a resignação de Kandinsky do Instituto em 1921, quando o artista redirecionou seus projetos para o estabelecimento da Academia Russa de Ciências Artísticas (*Rakhn*).

Com a saída de Kandinsky, o *Inkhuk* passou a ter sua política pedagógica dirigida por Rodchenko, e seu programa e investigações foram consagrados ao problema da “passagem da composição para a construção”. Essa passagem foi empreendida através de “profundas experiências estéticas formais sobre construções espaciais”. (KHAN MAGOMEDOV, 2013, p. 11, tradução nossa). A etapa seguinte, ocorrida junto com experiências estéticas formais, foi a implementação do conceito de “construção” nas diferentes esferas relativas ao espaço (arquitetura, objetos, propaganda visual, teatro, etc.), exercitando a passagem “da construção para a produção”. (KHAN MAGOMEDOV, 2013, p. 11, tradução nossa). Em novembro de 1921 todos os Construtivistas de Moscou abandonaram a pintura de cavalete, buscando, em graus diversos, inserir-se na produção industrial. (GOUGH, 2005).

Malevich foi professor no Svomas, no Vkhutemas e no Inkhuk. Uma foto deste artista-professor no Inkhuk com seus discípulos mostra o uso de reproduções de obras de arte em suas aulas. (Fig. 85).

Figura 85 – Malevich com um grupo de alunos no Inkhuk, c. 1925. Da esquerda para a direita: Malevich, A.A. Leporskaya (sentada), Vera Yermolaeva (em pé), Gipsi (em pé), Rozhdestvensky, Pozemsky, Yudin.



Fonte: <http://monoskop.org/GINKhUK>

7.2.4 Academia Russa de Ciências Artísticas (*Rakhn*)

A Academia Russa de Ciências Artísticas (*Rakhn*) foi estabelecida pelo *Narkompros* em 1921. Kandinsky assumiu a vice-presidência da instituição e a direção do departamento físico-psicológico, a ser um “laboratório sintético”, especialmente com a psicologia da percepção, psicopatologia e psicanálise. (MISLER, 1997a). A psicologia desempenhou um papel central na *Rakhn* e sua importância pode ser verificada na afirmação de Lunatcharski de que “a arte é um fenômeno psicológico” e a abordagem psicológica “é inteiramente apropriada e essencial”. (LUNACHARSKY, 1997, p. 71, tradução nossa).

Todas as ideias psicológicas de Kandinsky receberam atenção nas pesquisas e departamentos da *Rakhn*. O *staff* era composto de representantes de diferentes áreas - psicologia, filosofia, física, psiquiatria, música, teatro, cinema, sociologia, história da arte, biologia, folclore - engajados num amplo espectro de atividades, como pesquisas teóricas e experimentais, seminários, palestras, publicações. (MISLER, 1997b). A agenda da *Rakhn* também compreendia pesquisas sintéticas. Pode-se pensar aqui não só na ideia de “síntese das artes” e a transposição das fronteiras entre as linguagens artísticas, mas também como verdadeira transdisciplinaridade presente também na perspectiva de Vigotski.

Eram objetos de pesquisa na Academia a psicanálise, o papel do inconsciente na criatividade, estudos de hipnose e sonhos; a psicologia da percepção através da psicologia da Gestalt; a criatividade de doentes mentais; o desenho infantil. Na confluência entre psicologia e arte, Vigotski interessou-se por quase todos esses objetos de pesquisa científica: a relação arte e psicanálise é tema de um capítulo do “Psicologia da Arte” (1998), enquanto o processo de criação artística e o desenho infantil são desenvolvidos em “Imaginação e criação na infância” (2009b). Embora o foco não fosse o fenômeno artístico, no vigoroso estudo epistemológico “O significado histórico da crise em psicologia” (2004) e em outros estudos Vigotski discute os fundamentos da psicologia da Gestalt.

Apesar de cercado por um grupo de pesquisadores que tinham muito em comum com sua perspectiva, em 1921 Kandinsky aceitou de pronto o convite para ensinar na escola Bauhaus na Alemanha. A *Rakhn* foi renomeada Academia Estatal de Ciências Artísticas (*Gakhn*) em 1925, e deixou de funcionar em 1930, em consequência da intolerância e dos expurgos stalinistas.

Figura central dentre os psicólogos da *Rakhn* foi Georgii Chelpanov, fundador e diretor do primeiro instituto de psicologia de Moscou em 1912. Chelpanov defendia uma “psicologia empírica independente, livre de reducionismos filosóficos e fisiológicos” (KOZULIN, 1994, p.80, tradução nossa), e sua posição foi combatida logo após a revolução tanto pela reflexologia, representada por Vladimir Bekhterev, quanto pela nova psicologia marxista, defendida por Konstantin Kornilov. A perspectiva de Chelpanov, fortemente influenciada por Wilhelm Wundt e identificada com o método introspectivo experimental, foi então considerada “idealista”, e após o “Primeiro Congresso de Psiconeurologia Pós-Revolucionário” em 1923, Chelpanov foi destituído do cargo de diretor do Instituto de Psicologia. A direção foi assumida por Kornilov, e Alexander Luria integrou a equipe chamada para a renovação do instituto, para a qual Vigotski juntar-se-ia a partir de 1924 (RIVIÈRE, 1985). Chelpanov trabalhou na *Rakhn* de 1921 a 1930, chefiando uma comissão de pesquisa sobre a psicologia da percepção e a outra sobre a criatividade artística.

Digno de atenção para o propósito desse capítulo é o fato de Vigotski ter apresentado na *Rakhn* seu artigo “Para um estudo da psicologia do ofício do ator”, no qual “apresentou uma série de questões metodológicas relativas às fronteiras e metodologias da atuação”.²⁰⁶ (ZHDAN, 1997, p. 73, tradução nossa). Zhdan afirma que, embora a obra “Psicologia da Arte” de Vigotski tenha sido publicada somente em 1965, ou seja, 40 anos após ter sido produzida, seu trabalho era “bem conhecido por historiadores da arte e por eles respeitado”. (1997, p. 70, tradução nossa).

Apresentado o panorama do ensino das artes antes e após a revolução bolchevique, é possível estabelecer os diálogos entre as ideias de Vigotski sobre o ensino da arte e esse cambiante contexto educacional.

7.3 “A EDUCAÇÃO ESTÉTICA” DE VIGOTSKI

Vigotski inicia seu escrito afirmando que a questão “da natureza, do sentido e dos métodos da educação estética” (2001, p. 323), debatida entre a psicologia e a pedagogia, ainda não havia sido resolvida. Apresenta as posições da psicologia e da pedagogia, oscilando entre a negação do sentido educativo das vivências estéticas, a tendência de ver

²⁰⁶ Infelizmente Zhdan (1997) não faz referência à data dessa apresentação de Vigotski.

nelas a solução de “todos os problemas difíceis e complexos da educação” (2001, p. 323) e o sentido da estética como “distração e satisfação”. (2001, p. 324). Para Vigotski, em todas essas posições a estética aparece subordinada a cumprir funções alheias, especialmente “educar o conhecimento, o sentimento ou a vontade moral”. (2001, p. 324).

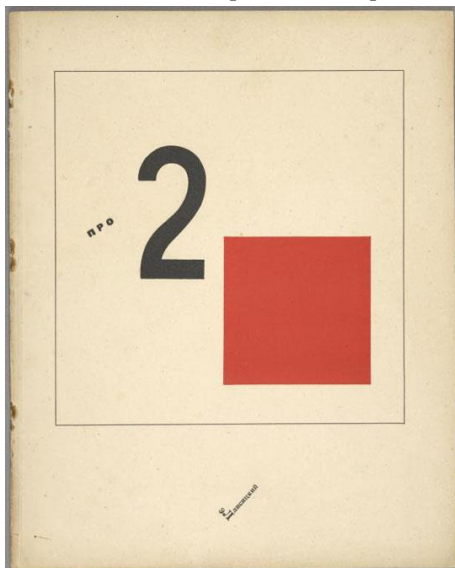
O primeiro aspecto abordado por Vigotski é a relação entre moral e arte. A literatura infantil com finalidade moral é diretamente atacada pelo autor, que demanda o abandono da concepção “segundo a qual as emoções estéticas têm alguma relação direta com as morais e toda obra de arte encerra uma espécie de impulso para o comportamento moral”. (2001, p. 325). Quase contemporaneamente a Vigotski, em 1924, Walter Benjamin também se debruçou sobre o tema dos livros infantis ao comentar a obra do colecionador alemão Karl Hobrecker, que localizava a origem do livro infantil alemão no Iluminismo, estando, portanto, a serviço de um “programa de remodelação da humanidade”. (BENJAMIN, 1994b, p. 236). Daí o caráter “edificante e moralista” dessas produções, desaprovadas por Hobrecker e consideradas áridas e irrelevantes por Benjamin. (1994b).

A crítica de Vigotski mira a produção literária para crianças, e através da reflexão sobre a recepção de fábulas no contexto da educação infantil o autor elabora uma de suas perspectivas mais originais e atuais: a ideia da incerteza do tipo de efeito moral a ser provocado no leitor, o que o leva a afirmar o “fato psicológico da diversidade de possíveis interpretações e conclusões morais”. (VIGOTSKI, 2001, p. 327).

Um interessante exemplar de literatura infantil produzido pelo arquiteto, artista gráfico, fotógrafo, cenógrafo e designer El Lissitzky apresenta uma produção da vanguarda russa em profunda sintonia com a perspectiva emancipatória e polissêmica de Vigotski. A obra “Uma fábula suprematista de dois quadrados em seis construções,” ou “Sobre dois quadrados,” foi publicada pela primeira vez em 1922, mas escrita e elaborada em 1920, durante seu período de estreita colaboração com Malevich e o coletivo *Unovis* na Escola de Arte Popular de Vitebsk, entre 1919 e 1921.²⁰⁷ (Fig. 86).

²⁰⁷ Sobre o *Unovis*, ver capítulo 6, “Vigotski e Maiakóvski: vida, criação e recepção”.

Figura 86 – El Lissitzky, Capa do livro infantil “Sobre dois quadrados”, 1922. Livro ilustrado, 27,8 X 19,2 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Nova Iorque.



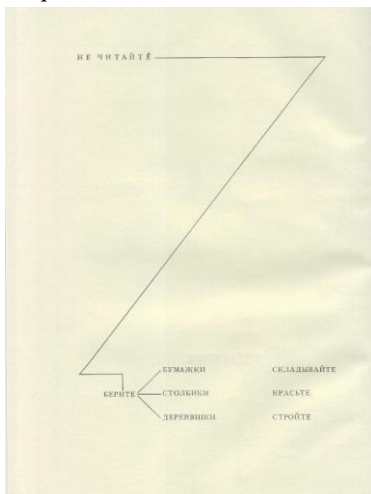
Fonte: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O:AD:E:27495&page_number=1&template_id=1&sort_order=1

Belkeddar (2014) define “Sobre dois quadrados” como o primeiro “livro visual” para crianças, um “objeto múltiplo projetado como um desenho animado e uma partitura musical para um discurso, que convida o leitor a se tornar seu ator”. (2014, s/p, tradução nossa). O Suprematismo foi o movimento criado por Malevich, cujo ícone é o “Quadrado preto” (Fig. 47, p. 156), manifesto visual não-objetivo pintado em 1915 e definido pelo artista como “a face da nova arte. O quadrado é um infante vivo, real. É o primeiro passo da criação pura na arte. Antes disso, haviam deformidades ingênuas e cópias da natureza”. (MALEVICH, 1969b, p. 38, tradução nossa).

El Lissitzky inicia “Sobre dois quadrados” (2014), com um convite em original organização tipográfica na qual o artista dirige o olhar do leitor para uma dominante e dinâmica diagonal, que ao mesmo tempo permite várias combinações de leitura: “não leia, pegue papel/colunas/blocos; dobra/colore/constrói”. (Fig. 87). A ordem é construir ativamente o significado, e o leitor/ator/produtor empreender

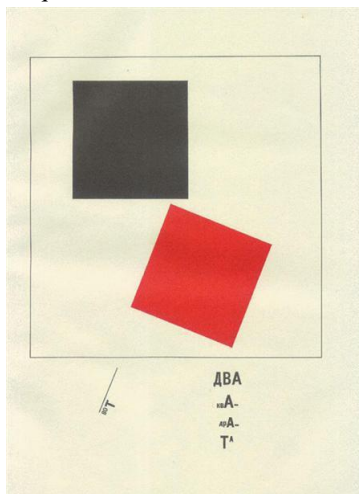
ele mesmo sua criação. Na página oposta, uma composição suprematista com um quadrado preto e um vermelho é acompanhada do texto “aqui estão dois quadrados”, derivada diretamente da obra de Malevich, “Quadrado preto e quadrado vermelho” (1915). (Fig. 88).

Figura 87 - El Lissitzky, Página 1 do livro infantil “Sobre dois quadrados”, 1922. Livro ilustrado, 27,8 X 19,2 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Nova Iorque.



Fonte: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O:AD:E:27495&page_number=1&template_id=1&sort_order=1

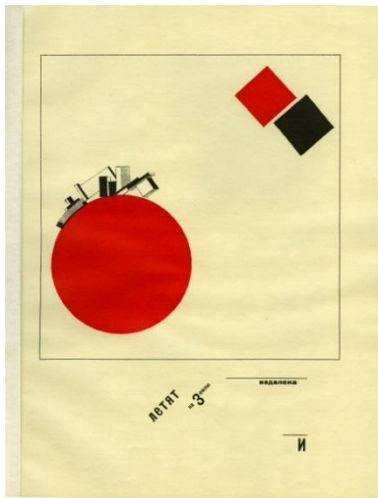
Figura 88 - El Lissitzky, Página 2 do livro infantil “Sobre dois quadrados”, 1922. Livro ilustrado, 27,8 X 19,2 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Nova Iorque.



Fonte: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O:AD:E:27495&page_number=1&template_id=1&sort_order=1

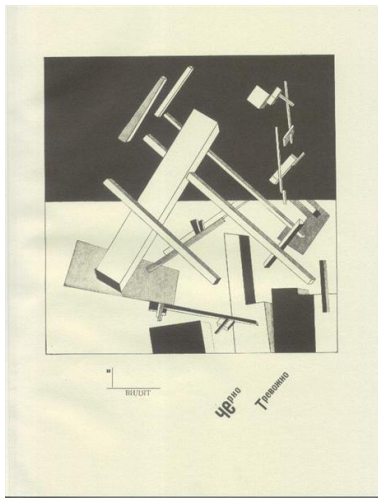
A segunda “construção” é composta por uma margem quadrada onde se vê um círculo vermelho no canto inferior esquerdo, encimado com quadrados e retângulos ora planos, ora criando a ilusão de tridimensionalidade em branco, cinzas e preto em oposição visual com um quadrado vermelho e um preto no canto superior direito. O texto diz “Eles voam para a Terra/de muito longe/e”. A composição cria uma sensação de suspensão, reforçada pela frase que não se completa, mas provoca a imaginação e abre possibilidades. (Fig. 89).

Figura 89 - El Lissitzky, Página 4 do livro infantil “Sobre dois quadrados”, 1922. Livro ilustrado, 27,8 X 19,2 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Nova Iorque.



Fonte: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O:AD:E:27495&page_number=1&template_id=1&sort_order=1

Figura 90 - El Lissitzky, Página 6 do livro infantil “Sobre dois quadrados”, 1922. Livro ilustrado, 27,8 X 19,2 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Nova Iorque.

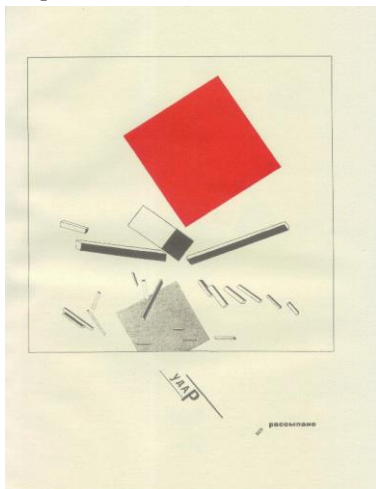


Fonte: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O:AD:E:27495&page_number=1&template_id=1&sort_order=1

Na construção seguinte, o plano quadrado tem seu fundo dividido entre a parte superior em preto e a metade inferior em branco, sobre o qual se desdobram formas e volumes geométricos predominantemente retangulares e trapezoidais em branco, preto e cinzas. Abaixo, segue o texto “e eles veem um preto alarmante”. (Fig. 90). Na quarta construção, a margem quadrada contém o que parece ser a ação do quadrado vermelho dominante na parte superior do quadro e cuja aresta parece ter provocado a dispersão das formas retangulares e quadradas e os blocos que se disseminam para ambas as laterais inferiores da imagem. O texto diz “um ataque/tudo é espalhado”. (Fig. 91). A quinta imagem mostra uma composição tridimensional cujas faces frontais estão em vermelho, enquanto as laterais são brancas e cinzas, desdobradas sobre o fundo de

um quadrado preto. A legenda diz “e no preto é estabelecido o vermelho claramente”. (Fig. 92).

Figura 91 - El Lissitzky, Página 8 do livro infantil “Sobre dois quadrados”, 1922. Livro ilustrado, 27,8 X 19,2 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Nova Iorque.



Fonte:

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O:AD:E:27495&page_number=1&template_id=1&sort_order=1

Figura 92 - El Lissitzky, Página 10 do livro infantil “Sobre dois quadrados”, 1922. Livro ilustrado, 27,8 X 19,2 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Nova Iorque.



Fonte:

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O:AD:E:27495&page_number=1&template_id=1&sort_order=1

Na última construção o quadrado preto transformou-se num círculo preto como fundo para o que parece ser a construção tridimensional da imagem anterior, mas agora quase completamente coberta por um quadrado vermelho. Arcos e semicírculos em tons de cinza claro servem como fundo para o quadrante diagonal esquerdo, e um pequeno quadrado preto parece flutuar no canto superior direito do plano quadrangular. O texto final é “aqui/tudo está acabado/e então”. O fim da história está em aberto, a ser completado pelo pequeno leitor/criador do futuro. (Fig. 93).

Figura 93 - El Lissitzky, Página 12 do livro infantil “Sobre dois quadrados”, 1922. Livro ilustrado, 27,8 X 19,2 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Nova Iorque.



Fonte: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O:AD:E:27495&page_number=1&template_id=1&sort_order=1

Não há na obra de Lissitzky nenhum dos traços criticados por Vigotski acerca da literatura infantil de má qualidade, seja no que tange a estabelecer qualquer tipo de sentido moral, seja no que ele definiu como “falso ajuste do adulto ao psiquismo da criança” (2001, p. 357) ao deformar a linguagem pelo uso de diminutivos, ao submetê-la a um tipo de sentimentalismo e pressupor sua incapacidade de compreensão. Similarmente, Benjamin rejeita na literatura infantil uma suposta empatia do adulto em relação à criança, fornecendo-lhe explicações “infantis” para suas demandas, em lugar de explanações “claras e inteligíveis”. Afirma que “a criança aceita perfeitamente coisas sérias, mesmo as mais abstratas e pesadas, desde que sejam honestas e espontâneas”. (BENJAMIN, 1994b, p. 236-7).

Longe de fornecer “concessões específicas para crianças” (BELKEDDAR, 2014), “Sobre dois quadrados” foi concebido como um livro suprematista, dinâmico e simultâneo, ao promover uma unidade entre as dimensões tempo e espaço da palavra, sua imagem e som.

(MARGOLIN, 1997). Muitas são as leituras possíveis do livro, ao identificar os quadrados preto e vermelho com o Suprematismo e o coletivo *Unovis*,²⁰⁸ conferindo à fábula um conteúdo relativo ao estabelecimento do Suprematismo na arte (MARGOLIN, 1997); ao associar o quadrado vermelho à revolução bolchevique; ou, ainda, ao identificar nos quadrados preto e vermelho a própria relação entre Lissitzky e Malevich. (BELKEDDAR, 2014). Contudo, por seu caráter não-objetivo e sim sugestivo, nenhuma leitura pode ser considerada definitiva, estando a obra em permanente processo de co-criação por parte do leitor/ator.

De volta ao “A Educação estética”, Vigotski aponta outro “equivoco” na educação estética, o de “impor à estética problemas e objetivos que lhe eram estranhos”, de ordem social e cognitiva. (2001, p. 328). Afirma reiteradamente sua autonomia ao assinalar que “a pedagogia tradicional caiu num impasse nas questões da educação estética ao tentar impor objetivos inteiramente estranhos e não inerentes a essa educação”. (2001, p. 331).

Para além da discussão sobre o ensino da arte, Vigotski toca uma questão que vinha sendo objeto de grande debate no pós-revolução, a saber, a própria função e papel da arte na nova sociedade em construção. Um impasse se estabeleceu: de um lado estava parte da vanguarda russa que havia empreendido um consistente movimento rumo à autonomia da arte, por exemplo nas poéticas não-objetivas de Kandinsky e no Suprematismo de Malevich, perspectivas essas estabelecidas nas escolas de arte criadas a partir de 1918, com seus programas voltados para a investigação empírica dos elementos da arte e também sua reflexão teórica. De outro lado, porém, especialmente no grupo dos artistas construtivistas a partir de 1921, a investigação artística levou à própria negação da arte em direção à incorporação da criação artística pela produção industrial e o design de objetos cotidianos para fabricação em massa. Ora, a oposição idealismo e materialismo nas artes encontra eco na polarização entre as abordagens idealista (Chelpanov) e materialista (Bekhterev) em psicologia na época de Vigotski.

Dialogicamente, como característica própria de seus escritos, Vigotski também incorpora uma reflexão semelhante à abordagem

²⁰⁸ Lissitzky desenhou o selo do *Unovis* como um quadrado vermelho, e o artista atribuiu significado revolucionário a ele, proclamando aos membros do coletivo que desenhassem “o quadrado vermelho em seus ateliês como um signo da revolução nas artes”. (SHATSKIKH, 2007, p.63, tradução nossa).

“sintética” das artes de Kandinsky quanto ao estudo do fenômeno artístico, desenvolvido em parte no *Inkhuk* e depois na *Rakhn*, ao referenciar pesquisas de psicólogos que estudam as propriedades cinestésicas das pinturas. Vigotski ressalta que “lemos um quadro mais com os músculos do que com os olhos; o efeito estético do quadro situa-se nas pontas dos dedos tanto quanto no olho, uma vez que fala à nossa imaginação tátil e motora não menos do que à imaginação visual”. (2001, p. 343).

Tal enunciação reforça um postulado apresentado pelo autor sobre a complexidade da recepção estética, processo composto de três momentos: uma estimulação, uma elaboração e uma resposta. Vigotski atesta a especialidade da reação aos estímulos estéticos, constitutiva da “natureza da vivência estética”. (2001, p. 331). E ainda que não estivessem claros esses mecanismos, Vigotski descreve-os como síntese das relações entre as partes do objeto estético, a mobilizar a memória, a associação do pensamento e a empatia, projeção de conteúdos e sentimentos no objeto de arte. Todas essas reações são então coordenadas e elaboradas, num processo que é também construtivo e criativo.

Observa-se claramente que o foco de Vigotski recai no espectador, mais que no criador, de forma semelhante às pesquisas empreendidas por Kandinsky quanto aos efeitos provocados pela obra de arte. Pode-se identificar a origem desse interesse do artista russo no seu período de formação em Munique, na Alemanha, quando aproximou-se de August Endell, quem empreendia pesquisas acerca dos efeitos de diferentes tipos de linha no observador. Tais pesquisas foram influenciadas pelo conceito de empatia (*Einfühlung*) e a psicologia estética de Theodor Lipps, cuja investigação buscava explicação psicológica para o efeito das formas visuais. (WEISS, 1979). Ainda no contexto alemão, pode-se mencionar o trabalho do historiador da arte Heinrich Wölfflin, cuja tese “Prolegômenos a uma psicologia da arquitetura” de 1886 afirmava que a tarefa da psicologia da arquitetura era descrever e explicar “o efeito emocional que essa arte é capaz de evocar com seus meios próprios”. (1994, p. 150, tradução nossa). Ou seja, o interesse de Vigotski no efeito da arte era compartilhado por membros da vanguarda russa cujo exemplo mais evidente foi Kandinsky, embora possa se encontrar referências também em Malevich (1959).

A questão da autonomia em oposição à aplicação da arte para fins outros é também tema sobre o qual Vigotski parece dialogar com expoentes de vertentes progressistas da vanguarda. Uma evidência direta

desse diálogo aparece ao final do capítulo “Arte e Vida” em sua obra “Psicologia da Arte”, no qual cita o artigo “Sob a bandeira da construção da vida: uma tentativa de entender a arte de hoje”, escrito por Nikolai Chuzhak para a revista *Lef* (Frente de Esquerda das Artes) de 1923.²⁰⁹ Vigotski incorpora parte desse ideário ao adotar a ideia de

[...] introduzir a educação estética na própria vida. A arte transfigura a realidade não só nas construções da fantasia, mas também na elaboração real dos objetos e situações. A casa e o vestuário, a conversa e a leitura, e a maneira de andar, tudo isso pode servir igualmente como o mais nobre material para a elaboração estética. (VIGOTSKI, 2001, p. 352).

Chuzhak define a arte como “um método construtor da vida quantitativamente individual, temporário e predominantemente emocional”. (2009, p. 121.). E afirma apaixonadamente:

A arte vai fluir junto com a vida; a arte vai penetrar na vida. E isso quer dizer que a arte não pode ser um tipo especial de ocupação, mesmo entendida como “trabalho,” nem pode haver uma “obra de arte,” que seja separada do fluxo unificado da arte e da vida ou especialmente feita para ser assim. (CHUZHAK, 2009, p. 121, tradução nossa).

Em “A Educação Estética” Vigotski enfrenta as mesmas dificuldades percebidas pelos artistas, críticos e teóricos de vanguarda, diante de uma iminente “dissolução da arte na vida” (CHUZHAK, 2009) e da afirmação da arte como algo irredutível a outros fins.

Em seus escritos, Vigotski se mostra comprometido com o desenvolvimento de uma educação mais ampla e democrática, porém, ao atestar a autonomia da arte, afasta-se de uma perspectiva oficial que via na arte um instrumento de propagação ideológica. Em nenhum momento de sua produção esse ponto de vista aparece, e, ao contrário, sublinha a perspectiva polissêmica da recepção estética, posição que viria a ser

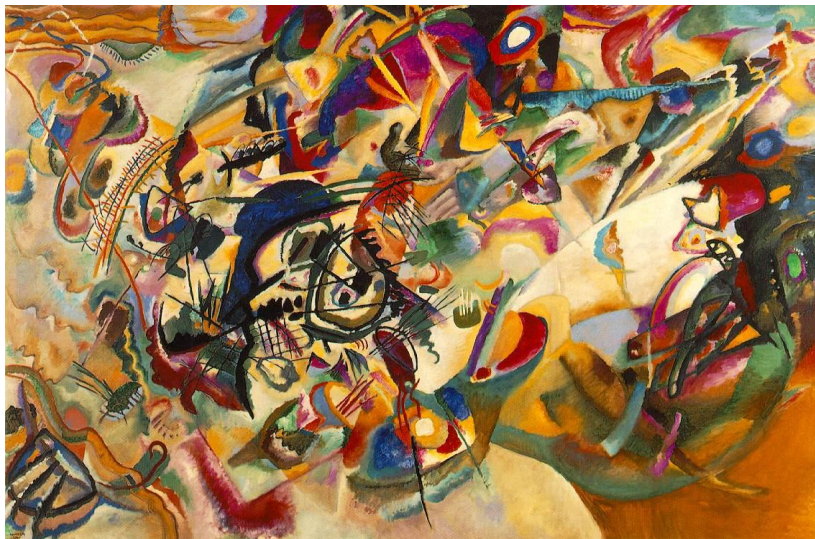
²⁰⁹ A *Lef* existiu de 1923 a 1925. Retomada como *Novyi Lef* (Nova Frente das Artes) de 1927 a 1928, estava próxima dos construtivistas e formalistas. (BOWLT, 1976).

contrária à instituição do decreto governamental “Da reforma das organizações literárias e artísticas” em 1932, a partir do qual o Partido Comunista passou a exercer controle sobre a vida artística do país, impondo a partir de 1934 a doutrina do Realismo Socialista a todos os campos da produção artística nacional.

8 CONSIDERAÇÕES PLURAIS

...toda resposta gera uma nova pergunta.
(Mikhail Bakhtin, 2003)

Figura 94 – Vassili Kandinsky, “Composição VII”, 1913. Óleo sobre tela, 200 X 300 cm. Galeria Tretyakov, Moscou.



Fonte: <http://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/composition-vii-1913>

A obra “Composição VII”, realizada em 1913 por Kandinsky, foi usada como espécie de abertura, um elemento de diálogo visual para a introdução da tese. Propositadamente foi mencionada apenas como um exemplo para a categoria de pluralidade definida por Wölfflin. Propõe-se uma analogia entre essa pintura e o próprio exercício do pesquisar o fenômeno artístico. Por onde começaria uma análise dessa pintura de Kandinsky? A composição tem grandes dimensões (200 X 300 cm) e é extremamente complexa, compondo-se de muitos e variados elementos, como grafismos, diferentes combinações de cores, zonas de contraste entre superfícies de cor puras, espaços onde predominam passagens de cor. O artista condensou nessa tela uma série de motivos que já vinham sendo trabalhados por ele, e seu processo de produção incluiu a realização de vários desenhos, estudos de detalhes e esboços da

composição inteira. Após muitos estudos preliminares, Kandinsky pintou a tela em três dias. (DÜCHTING, 2012). Tanto tempo de preparação permitiram-lhe produzir uma obra que transmite espontaneidade, vibração, movimento, vida pulsante.

“Composição VII” poderia ser tomada como uma espécie de registro imagético da realização desta tese. A arte russa do período estudado e a obra de Vigotski têm características semelhantes, com muitos elementos a serem analisados, muitos pontos que chamam a atenção do espectador/leitor, muitos caminhos para seguir, combinações diversas entre os elementos, muitas camadas de informações, umas em veladura e transparência, outras opacas e densas, algumas agudas, outras suaves, partes facilmente identificáveis e visíveis, outras partes escondidas... O objeto de estudo é, porém, vibrante, e todas as partes estão conectadas de uma forma peculiar, em diálogo. Ao inserir a obra de Kandinsky na introdução, preparava-se o leitor para a abertura de muitas informações e relações. A “Composição VII” ressoa com o esforço por harmonizar sete capítulos da tese numa composição complexa, mas harmoniosa. Agora, na hora de concluir, observa-se que a obra de Kandinsky, como a obra de Vigotski, são produções que não permitem fechamento, mas permanecem demandando abertura, movimento e vida. Por essa razão, não se produziram considerações finais, mas plurais.

O início desta pesquisa baseava-se em algumas hipóteses: a possibilidade de relacionar os escritos de Vigotski com a produção artística de seu tempo, contrariando em parte a ideia defendida por alguns de seus estudiosos de que sua obra estivesse centrada na questão da palavra, da literatura escrita; a premissa de que ao relacionar a obra de Vigotski com seu rico contexto artístico, novas luzes poderiam ser lançadas tanto em Vigotski quanto nas obras estudadas; a identificação de ressonâncias entre a obra de Vigotski e as produções práticas e teóricas dos artistas e críticos de seu tempo; e, por fim, a atualidade e potência do pensamento de Vigotski para pensar os fenômenos artísticos de hoje.

Muitas evidências fornecidas por esta tese levaram à comprovação dessas hipóteses, desdobradas em várias constatações. Um dos aspectos ressaltados é a posição de Vigotski quanto à dificuldade de definir a arte e o fenômeno artístico. Vigotski, na obra “Psicologia da Arte”, admite dificuldade em estabelecer “quaisquer leis psicológicas de influxo da arte sobre o homem” (1998, p. 23), e precisar os mecanismos da criação artística e a função específica da arte. Rivière explica como a trajetória de Vigotski acabou por afastá-lo das investigações sobre a

psicologia da arte, rumo ao desenvolvimento de uma “psicologia suficientemente explicativa e capaz de dar conta da gênese e natureza das funções simbólicas superiores, para então aproximar-se dos complexíssimos mecanismos da criação artística”. (1985, p. 20). Sua morte prematura privou a todos dos possíveis desdobramentos desta investigação, caso a ela retornasse.

Ao não estabelecer uma definição ou explicação única para a compreensão da arte, Vigotski legou uma obra que encarna muitas promessas de desenvolvimento, a serem cumpridas por seus estudiosos. Se Vigotski, e muitos pesquisadores que sobre ele se debruçaram, enfatizam a perspectiva dialética de sua obra, buscou-se aqui avançar da dialética de base hegeliana para a dialógica, em clara influência do pensamento de Bakhtin. Porque esta dialética, ainda que mantenha um compromisso com o movimento, com o processo para estudo de um fenômeno, pressupõe um fechamento, e a perspectiva dialógica garante uma abertura permanente.

Ao colocar as ideias de Vigotski em diálogo, promove-se um fluxo, uma renovação dessas ideias. Como afirma Bakhtin na epígrafe que abre essa tese:

Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (novo contexto). (2003, p. 410).

Como é próprio de uma perspectiva historiográfica, a pesquisa possibilitou o lembrar de muitos sentidos. Mas o resgate histórico renova, revive esses sentidos, os amplia e potencializa para pensar também o presente.

A análise dos escritos de Vigotski revelou a sintonia de muitas de suas ideias com o que estava acontecendo no mundo artístico da Rússia na época. Ao descrever o método utilizado para esta tese, sugeriu-se que Vigotski tomava de empréstimo ideias próprias de sua cultura em fusões criativas. (DAVYDOV, ZYNCHENKO, 1994). Este procedimento bastante peculiar de Vigotski pode ser compreendido através de Bakhtin, quando afirma o processo dialógico no qual as “palavras alheias” são tornadas “minhas-alheias-palavras”. (BAKHTIN, 2003, p. 403). Nesta tese, a compreensão da relação entre Vigotski e as

manifestações culturais de sua época não buscava as “origens” de seus conceitos, as “condições materiais situadas fora dele”, às quais ele responderia apenas mecanicamente com seus escritos. Não se procurava uma abordagem a investigar “influências”, movimentos cuja direção implica sempre certa passividade de um elemento em relação ao outro. O intuito aqui foi apresentar uma conversa viva, plena de “potencial de sentidos”. (BAKHTIN, 2003, p. 404).

Smagorinsky (2011) ressaltou a preferência de Vigotski por referências canônicas, e seus limites culturais que o impeliam a julgar uma produção artística como boa ou má arte. Esta tese sugere uma certa reserva por parte de Vigotski com relação às referências de vanguarda. Ao mesmo tempo, uma postura dialógica permeia seus escritos e ele acolhe das teorias e interlocutores os elementos que lhe parecem úteis na construção de seus argumentos. Ou seja, Vigotski realiza em suas obras um diálogo amplo, embora jamais se furte de posicionar-se, mesmo diante de um autor canônico. Um exemplo evidente é o de Tolstói, ora refutado, ora incorporado e louvado. Tolstói é um interlocutor quase onipresente, pois Vigotski discute suas ideias, toma seus relatos como exemplo, usa suas obras para ilustrar seu argumento. Vigotski é sempre um interlocutor generoso, e embora suas entonações sejam na maioria das vezes claras, sempre concede a palavra para as diversas vozes chamadas para o debate.

A discussão com a perspectiva realista, especialmente na representada por Tolstói, ao refutar a noção de função da arte como contágio de emoções, já prefigurava a perspectiva vigotskiana da impossibilidade da dissociação dos processos psicológicos. Também foi possível confirmar uma profunda herança simbolista em Vigotski, não só em “A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca” (1999), mas também em “Psicologia da arte” (1998) na analogia entre sua defesa do poder transformador da arte e a ideia da arte como “transfiguração”, encontrada em Soloviev. Vigotski reitera repetidamente sua concepção de arte como elemento de transformação qualitativa, necessidade humana que desempenha importante função social.

O posicionamento de Vigotski, sempre defensor da autonomia da arte e absolutamente avesso a qualquer tipo de subordinação moral da obra de arte, pode parecer, a princípio, muito ligado ao seu contexto político de séculos de repressão especialmente à literatura. Entretanto, a defesa da liberdade e autonomia da arte feita por Vigotski há pelo menos 90 anos parece sombriamente atual, veja-se o trágico ataque de

membros do Estado Islâmico à sede da revista francesa Charlie Hebdo em Paris.²¹⁰ No ataque, foram assassinadas 12 pessoas, entre elas chargistas que trabalhavam na publicação, como represália às satíricas charges sobre a religião islâmica publicadas na revista. O ato terrorista causou comoção mundial e levantou acirrados debates sobre a questão da liberdade de expressão. A obra de Vigotski é uma advertência para o fato de que submeter a arte à qualquer tipo de moral é flertar perigosamente com diretrizes monológicas que restringem a liberdade criativa do artista.

Ao aproximar Vigotski e Filonov, pode-se pensar nas profundas marcas deixadas em ambos os autores por uma época de radicais transformações sociais, as quais assolavam a vida de todo o povo russo. Desigualdade social, levantes violentos, guerra civil, fome, escassez, doença, perseguições... A matéria da vida humana em sua dimensão mais trágica foi vivida de perto por ambos. A expressão desta categoria do trágico, na crítica literária de Vigotski e nas contundentes pinturas de Filonov, ultrapassam os limites do tempo e do espaço para falarem diretamente à humanidade toda.

A obra “A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca” (1999) mantém sua atualidade para pensar todas as produções artísticas que transitam por essa categoria universal do trágico, como a de Filonov, e muitas outras, pois, como afirmou Ferreira Gullar (1995), “momentos de tranquilidade satisfeita não são estímulos habitualmente geradores da obra de arte”. (p. 2). Não somente a temática tratada por Vigotski permanece atual, mas a própria questão da aceitação daquilo que é inefável, daquilo que é indizível, intraduzível, daquela propriedade que têm as grandes obras de arte diante das quais só resta o silêncio.

Das formulações mais atuais legadas por Vigotski está, naquela sua obra tão precoce sobre “A tragédia de Hamlet” (1999), a ideia da polissemia da obra de arte, condição indiscutível, mas formulada corajosamente por ele numa cultura marcada por séculos de censura e repressão. A condição mesma da liberdade de criar é proclamada por Vigotski, liberdade a ser garantida desde a infância, liberta de amarras morais e sentidos unívocos, monológicos.

Do diálogo com a vanguarda, descobriu-se a referência de Vigotski ao manifesto futurista *Sadok Sudei II*. Pequeno detalhe, que devidamente explorado, revelou Vigotski diante de um universo de experimentação artística, trânsito entre linguagens, destruição de velhas formas de arte em todas as linguagens. Talvez Vigotski não se

²¹⁰ O ataque aconteceu em 07/01/2015.

identificasse com as revolucionárias manifestações artísticas de vanguarda que ocorriam na mesma época em que ele era um jovem estudante em Moscou. A oposição direta que os artistas de vanguarda assumiram com relação aos escritores simbolistas, tão caros a Vigotski, provavelmente fê-lo tomar um partido firme em criticá-las e rejeitá-las. Contudo, uma análise mais pormenorizada, pode identificar muitos pontos em comum entre a vanguarda russa e Vigotski.

Um elemento compartilhado entre Vigotski e a vanguarda foi o interesse pelo desenho infantil. Ainda que os objetivos fossem aparentemente diferentes, o que ligava Vigotski, Kandinsky, Gontcharova, Larionov, Guro e Floriênski parece ter sido, acima de tudo, o fascínio pelo processo de criação artística em todas as suas facetas, mas especialmente a dimensão espontânea da criação. Para Vigotski, porém, não se tratava apenas de compreender o mecanismo de criação infantil, mas também de garanti-lo no contexto de reestruturação da educação após a Revolução de 1917, como condição necessária para o desenvolvimento infantil pleno. E ainda precisar as condições de estímulo para essa produção, de forma muito prática, sem idealização. Seu campo de visão almejava o futuro, e era preciso assegurar as condições de educação de um cidadão que imaginaria e criaria uma sociedade em bases novas. A demanda pela criação do novo extrapolava o campo da atividade artística, mas incluía a transformação e criação do ambiente, da ciência, das relações entre as pessoas, dos novos modos de vida cotidianos, do “novo homem”.

A relação entre Vigotski e Maiakóvski foi das mais fecundas. Vigotski fez uma crítica severa a Maiakóvski, provavelmente levado pela polêmica que a vida e obra do “poeta da Revolução” vinha suscitando. Mas são muitos os pontos de vista em comum entre eles, como a noção da criação como um fator mais coletivo que individual. A investigação dos coletivos de arte na Rússia no tempo de Vigotski podem ter sido os precedentes para suas concepções sobre o caráter coletivo da criação. Uma extensão desse estudo poderia examinar os coletivos de arte contemporâneos. Os coletivos de arte russos já problematizavam a questão da autoria e pertinentes relações poderiam ser feitas com os pontos de vista de Roland Barthes em “A morte do autor” (2012) e Michel Foucault, em “O que é um autor?” (2013).

O fenômeno da criação coletiva está profundamente relacionado a uma recepção ativa e participante. Vigotski na sua “Psicologia da arte” (1998) e Maiakóvski em sua prática, também pareceram antever este importante aspecto da arte contemporânea, com sua poderosa ênfase na participação do espectador, como atestam as concepções

contemporâneas de “espectador emancipado”, de Jacques Rancière (2014) e “estética relacional”, de Nicolas Bourriaud (2009).

O tema da relação arte e vida recebeu consideração especial na arte e na estética russas. As contradições e tensões sobre o tema são visíveis também na obra de Vigotski. Em “Psicologia da arte” (1998) é esse o tema que fecha o livro, como uma espécie de “resposta a gerar muitas perguntas”. Novamente surge o tema da catarse, mas já compreendida como elemento fundamental do caráter social da arte, a ideia de que “a arte é o social em nós” (1998, p. 315), de que é uma “técnica social do sentimento”. (1998, p. 315).

O conceito de catarse em Vigotski também apresenta a questão da participação do corpo na arte. Vigotski fecha o capítulo “Arte e Vida” com uma enigmática referência a Espinosa: “Não podemos prever nem calcular de antemão as possibilidades do futuro nem para a arte, nem para a vida; como disse Espinosa: ‘Até hoje ninguém definiu aquilo de que o corpo é capaz’” (VIGOTSKI, 1998, p. 329). O futuro de Vigotski é a arte contemporânea de hoje, na qual o papel do corpo é central. Muitas produções artísticas atuais trilham o caminho da performance, borrando os limites entre arte e vida, tomando o corpo do próprio artista como suporte; ou percorrem a trilha da demanda por uma participação visceral do espectador, apelando a todos os sentidos em instalações de caráter cinestésico (heranças das investigações em síntese das artes da vanguarda russa?).

Com relação ao ensino de arte, é possível constatar a atualidade da perspectiva de Vigotski em “A Educação Estética” (2001). As questões levantadas pelo autor, especialmente no que tange a autonomia da educação estética são absolutamente pertinentes para a realidade atual do ensino da arte, pelo menos no Brasil. Por fim, cabe destacar que este escrito foi forjado na experiência prática de Vigotski em diálogo com a arte e a ciência de sua época. A qualidade das reflexões e princípios ali apresentados pauta-se em um pensamento independente dos encaminhamentos oficiais, aspecto que garante a atualidade e potência de sua obra para se pensar o ensino de arte hoje. Fecundas ampliações desta pesquisa poderiam ser feitas ao aprofundar a relevância do pensamento de Vigotski para pensar o ensino de arte no Brasil atual.

Outros desdobramentos para esta pesquisa poderiam concentrar-se na relação de Vigotski com o Futurismo russo, especialmente a questão da linguagem na Teoria Histórico-Cultural e a linguagem *zaum* e as inovadoras publicações futuristas, com suas instigantes combinações entre palavra e imagem.

Vigotski concebeu pertinentes elaborações acerca da crítica da arte, como a perspectiva da “crítica do leitor” em “A tragédia de Hamlet” (1999), e as reflexões sobre a função da crítica em “Psicologia da Arte” (1998). Pesquisas que se debruçassem sobre a atuação de Vigotski como crítico em Gomel certamente trariam novas luzes sobre a questão, tão logo suas produções desse período estiverem disponíveis a um número maior de leitores, pois tais escritos ainda aguardam tradução.

Ainda que o Formalismo russo tenha sido objeto frequentemente relacionado ao pensamento de Vigotski, considera-se que há muito mais possibilidades por articular, como um estudo sobre a questão da forma e conteúdo na obra de arte; ou, ainda, uma expansão da discussão entre Vigotski e Chklóvski. Os pressupostos metodológicos da teoria de Vigotski estão disseminados em várias de suas obras, e apontam para a consideração do processo ao analisar a constituição de um fenômeno, identificar vestígios para reconstitui-lo, considerar seu contexto. (ZANELLA et al, 2007). Estas premissas podem ser utilizadas para se abordar uma obra de arte. Mas uma abordagem vigotskiana do fenômeno artístico não focalizaria apenas o contexto da obra de arte, mas como herança direta de seu diálogo com os futuristas e formalistas, realçaria também os aspectos relativos à forma na análise da obra de arte. Assim, justifica-se uma aproximação maior com a perspectiva da Nova História da Arte, como nos trabalhos de T. J. Clark e Svetlana Alpers.

Kandinsky interessou-se sobre psicologia, desenvolvendo e fomentando pesquisas científicas acerca do tema. Este artista e outros artistas russos, como Malevich e Filonov, incorporaram conceitos psicológicos em seus escritos. Uma análise destes casos forneceria um interessante ponto de vista, não mais o de como a psicologia via a arte, mas de como a arte via a psicologia.

Se esta tese toma “Composição VII” de Kandinsky como epílogo e prólogo, é para realçar o destaque dado ao estudo da obra de Vigotski, cujo desenlace remete a novos inícios, respostas levam a novas perguntas. As obras de Vigotski, como as de Kandinsky, parecem não cessar de reservar novas descobertas ao leitor/espectador atento, que também não se cansa de admirá-las.

REFERÊNCIAS

- AKHMÁTOVA, A. **Antologia Poética**. Tradução de Lauro Machado COELHO. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- ALPERS, S. **O projeto Rembrandt: o ateliê e o mercado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- AMORIM, V. M.; CASTANHO, M. E. Por uma educação estética na formação universitária de docentes. **Educação & Sociedade**, v. 29, n.105, p. 1167-1184, dez. 2008.
- ANDRADE, H. F. Breves noções sobre o simbolismo na Rússia. In: CAVALIERE, A.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (Eds.). **Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005. p. 143-153.
- APPLEBAUM, A. **Gulag: a History**. London: Penguin, 2004.
- ARGAN, G. C. **A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 17-52.
- ARNHEIM, R. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. 5. ed. São Paulo: Livraria Pioneira, 1989.
- AVERY, G. **Russian Fairy Tales**. New York: Alfred A. Knopf, 1995.
- BAKHTIN, M. Metodologia das ciências humanas. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 393-410.
- BAKHTIN, M. **O Freudismo: um esboço crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BARBOSA, P. R. A. O anjo de Dürer e os herdeiros de Saturno. **Poéticas visuais**, v. 2, n. 2, p. 22-29, 2011.

BARROCO, S. M. S.; SUPERTI, T. A. F. **Psicologia e Sociedade**, Belo Horizonte, v. 26, n. 1, p. 22-31, Apr. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_ar>. Acesso em: 28 Dezembro 2014.

BARRON, S.; TUCHMAN, M. (Eds.). **The Avant-Garde in Russia 1910-1930**. Cambridge: The MIT Press, 1980.

BARROS, E. R. O.; CAMARGO, R. C.; ROSA, M. M. Vigotski e o teatro: descobertas, relações e revelações. **Psicologia em Estudo**, v. 16, n. 2, p. 229-240, Abr/Jun. 2011.

BARTHES, R. A morte do autor. In: BARTHES, R. **O rumor da língua**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 57-64.

BATAILLE, G. The Lugubrious Game. In: HARRISON, C.; WOOD, P. (Eds.). **Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas**. Oxford: Blackwell, 1996. p. 476-478.

BELKEDDAR, O. Afterword. In: LISSITZKY, E. **About two squares**. London: Tate, 2014. s/p.

BELTING, H. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac&Naify, 2012.

BENJAMIN, W. **The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994a.

BENJAMIN, W. Livros infantis antigos e esquecidos. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p. 235-243.

BERLIN, I. **Pensadores russos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BERNARDINI, A. As cartilhas do Conde Liev Nikoláievitch Tolstói. In: TOLSTÓI, L. **Contos da Nova Cartilha**: primeiro livro de leitura. Cotia: Ateliê Editorial, 2005. p. 11-23.

BEZERRA, P. Um crítico muito original. In: VIGOTSKI, L. S. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. IX-XV.

BEZERRA, P. O laboratório do gênio. In: DOSTOIÉVSKI, F. **O duplo**. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 237-248.

BIÉLY, A. Simbolismo e arte contemporânea russa. In: CAVALIERE, A.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (Eds.). **Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005. p. 245-264.

BIRD, A. **A History of Russian Painting**. Boston: G.K.Hall & Co, 1987.

BLAKESLEY, R. P. Pride and Politics of Nationality in Russia's Imperial Academy of Fine Arts, 1757-1807. **Art History**, v. 35, n. 5, p. 800-835, Dec. 2010.

BLANCK, G. Vygotsky: o homem e sua causa. In: MOLL, L. C. (Ed.). **Vygotsky e a educação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996. p. 31-55.

BLOSHTEYN, M. R. **The Making of a Counter-Culture Icon**: Henry Miller's Dostoevsky. Toronto: University of Toronto Press, 2007.

BOGDANOV, A. The Paths of Proletarian Creation. In: BOWLT, J. (Ed.). **Russian Art of the Avant-garde**: Theory and Criticism 1902-1934. New York: The Viking Press, 1976. p. 179-182.

BOJKO, S. Vkhutemas. In: BARRON, S.; TUCHMAN, M. (Eds.). **The Avant-Garde in Russia, 1910-1930**: New Perspectives. Los Angeles: The MIT Press, 1980. p. 78-83.

BOJKO, S. Agit-Prop Art: The Streets Were Their Theater. In: BARRON, S.; TUCHMAN, M. (Eds.). **The Avant-Garde in Russia, 1910-1930**: New Perspectives. Los Angeles: The MIT Press, 1980b. p. 72-77.

BORCHARDT-HUME, A. (Ed.). **Malevich**. London: Tate Publishing, 2014.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOWLT, J. **Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934**. New York: The Viking Press, 1976.

BOWLT, J. E. Russian Formalism and Visual Arts. In: BOWLT, J. E.; BANN, S. (Eds.). **Russian Formalism: a Collection of Articles and Texts**. Edimburgh: Scottish Academic Press, 1973. p. 102-119.

BOWLT, J. E. Pavel Filonov: An Alternative Tradition? **Art Journal**, v. 34, n. 3, p. 208-216, Spring 1975.

BOWLT, J. E. Pavel Filonov: his Painting and his Theory. **Russian Review**, v. 34, n. 3, p. 282-292, July 1975b.

BOWLT, J. E. New Soviet Publications on Art. **Russian Review**, v. 38, n. 3, jul 1979. p. 348-358.

BOWLT, J. E. Recent Publications on Modern Russian Art. **Art Bulletin**, v. 64, n. 3, p. 488-494, Sep. 1982.

BOWLT, J. E. Russian Painting in the 19th Century. In: STAVROU, T. G. (Ed.). **Art and Culture in Nineteenth Century Russia**. Bloomington: Indiana University Press, 1983. p. 113-139.

BOWLT, J.E.; MATICH, O. Introduction. In: BOWLT, J.E.; MATICH, O. (Eds.) **Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment**. Stanford: Stanford University Press, 1996. p. 1-14.

BOWLT, J. E. Art. In: RZHEVSKY, N. (Ed.). **The Cambridge Companion to Modern Russian Culture**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 205-235.

BOWLT, J. E. Inside out: Pavel Filonov and the Anatomy of Fantasy. In: SCHEUNEMANN, D. (Ed.). **European Avant-garde: New Perspectives**. Amsterdam: Rodopi, 2000. p. 183-198.

BOWLT, J. E. The Russian Avant-Garde. In: BOWLT, J. E. (Ed.). **Painting Revolution: Kandinsky, Malevich and the Russian Avant-Garde**. Bethesda: Foundation for International Arts and Education, 2000. p. 11-23.

BOWLT, J. E. **Moscow & St. Petersburg 1900-1920: art, life and culture of the Russian Silver Age**. New York: Vendome Press, 2007.

BOWLT, J. E. Kazimir Malevich and Fedor Rerberg. In: DOUGLAS, C.; LODDER, C. (Eds.). **Rethinking Malevich: Proceedings of a Conference in Celebration of the 125th Anniversary of Kazimir Malevich's Birth**. London: The Pindar Press, 2007b. p. 1-26.

BOWLT, J. E.; BANN, S. **Russian Formalism: a Collection of Articles and Texts**. Edimburgh: Scottish Academic Press, 1973.

BOWLT, J.; LONG, R.-C. W. **The life of Vasilií Kandinsky in Russian Art: a study of 'On the Spiritual in Art'**. Newtonville, Mass: Oriental Research Partners, 1980.

BRIK, L. Prólogo às Cartas de amor de Maiakóvski a Lila Brik. In: MAIAKÓVSKI, V. **Vida e poesia**. São Paulo: Martin Claret, 2007. p. 187.

BRIK, O. From Pictures to Textile Prints. In: BOWLT, J. E. (Ed.). **Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934**. New York: The Viking Press, 1976. p. 244-249.

BURLIUK, D. Cubism (Surface-Plane). In: BOWLT, J. E. (Ed.). **Russian Art of the Avant-Garde**. Tradução de John E. BOWLT. New York: Viking Press, 1976. p. 69-77.

BURLIUK, D. Os "selvagens" da Rússia. In: KANDINSKY, W.; MARC, F. (Eds.). **Almanaque O Cavaleiro Azul (Der Blaue Reiter)**. São Paulo: EDUSP; Museu Lasar Segall, 2013. p. 49-57.

BUZINA, O. Pavel Filonov: East and West. In: **Pavel Filonov: Seer of the Invisible**. São Petersburg: Palace Editions, 2006. p. 49-53.

CABRAL, M. G. **Eisenstein e a psicologia da arte**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Florianópolis, 2008.

CAMARGO, D. ; BULGACOV, Y. L. M. A perspectiva estética e expressiva na escola: articulando conceitos da psicologia sócio-histórica. **Psicologia em Estudo** [online], v.13, n.3, p. 467-475, 2008.

CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; SCHNAIDERMAN, B. **Poesia Russa Moderna**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CARR, E. H. **A Revolução Russa de Lenin a Stalin (1917-1929)**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

CAVALIÉRE, A. O teatro de Maiakóvski: mistério ou bufo? In: MAIAKÓVSKI, V. **Mistério-bufo**. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 153-193.

CHARLOT, B. **A mistificação pedagógica: Realidades Sociais e Processos Ideológicos na Teoria da Educação**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

CHERNYSHEVSKY, N. G. **The Aesthetic relations of Art to Reality, 1965**. Disponível em
<<http://www.marxists.org/reference/archive/chernyshevsky/1853/aesthetics-reality.htm>> Acesso em: 20 dez 2013.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, D. D. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 39-56.

CHLENOVA, M. Language, Space and Abstraction. In: BORCHARDT-HUMA, A. (Ed.). **Malevich**. London: Tate Publishing, 2014. p. 66-89.

CHUZHAK, N. F. Under the Banner of Life-Building (An Attempt to Understand the Art of Today). Translated by Christina Lodder. **Art in Translation**, v. 1, n. 1, p. 119-151, 2009.

CLARK, T. J. **Image of the People:** Gustave Courbet and the 1848 Revolution. Berkeley: University of California Press, 1999.

COELHO, L. M. **Anna:** a voz da Rússia: vida e obra de Anna Akhmátova. São Paulo: Algor Editora, 2008.

COMPTON, S. P. **The World Backwards:** Russian Futurist Books 1912-1916. London: The British Library, 1978.

D'ALLEVA, A. **Methods & Theories of Art History.** 2. ed. London: Laurence King, 2012.

DANIELS, H. Introdução: a psicologia num mundo social. In: DANIELS, H. (Ed.). **Uma introdução a Vygotsky.** São Paulo: Loyola, 2002. p. 1-30.

DANTO, A. The artworld. **The Journal of Philosophy**, v. 61, n. 19, p. 571-589, Oct.1964.

DAVYDOV, V. V.; ZINCHENKO, V. P. A contribuição de Vygotsky para o desenvolvimento da psicologia. In: DANIELS, H. (Ed.). **Vygotsky em foco:** Pressupostos desdobramentos. Campinas: Papirus, 1994. p. 151-167.

DE MICHELI, M. **As Vanguardas artísticas.** 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DELARI JÚNIOR, A. Lev Vigotski bibliografia comentada: traduções publicadas no Brasil (1984-2010). **História da Pedagogia**, São Paulo, n. 2, p. 76-90, ago. 2010.

DELARI JÚNIOR, A. Sentidos do "drama" na perspectiva de Vigotski: um diálogo no limiar entre arte e psicologia. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 16, n. 2, p. 181-197, abr/jun 2011.

DOBKIN, S. "Ages and Days", Semyon Dobkin's Reminiscences. In: DAVYDOV, V. V. (Ed.). **One is not born a personality:** profiles of soviet educational psychologists. Moscow: Progress Publishers, 1982. p. 11-20.

DOSTOIÉVSKI, F. **Recordações da casa dos mortos**. São Paulo: Martin Claret, 2006.

DOSTOIÉVSKI, F. **Memórias do subsolo**. Tradução de Boris Schnaiderman. 6. ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.

DOSTOIÉVSKI, F. **Crime e castigo**. Tradução de Rosário Fusco. São Paulo: Abril, 2010.

DOSTOIÉVSKI, F. **O duplo**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2011.

DOSTOIÉVSKI, F. **Demônios**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: Ed. 34, 2013.

DOUGLAS, C. Introduction. In: KHLEBNIKOV, V. **The King of Time: Selected Writings of the Russian Futurian**. Tradução de Paul Schmidt. Cambridge: Harvard University Press, 1985. p. 1-9.

DÜCHTING, H. **Kandinsky**. Köln: Taschen, 2012.

ECO, U. **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EMERSON, C. Tolstoy's Aesthetics. In: ORWIN, D. T. (Ed.). **The Cambridge Companion to Tolstoy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 237-251.

EMERSON, C. **The Cambridge Introduction to Russian Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

ERLICH, V. **Russian Formalism**. 4. ed. The Hague: Mouton Publishers, 1980.

ERLICH, V. **Modernism and Revolution: Russian Literature in Transition**. Cambridge: Harvard University Press, 1994.

FERRO, M. **A Revolução Russa de 1917**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FIGES, O. **A tragédia de um povo: a Revolução Russa 1891-1924**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

FIGES, O. **Natasha's Dance: a Cultural History of Russia**. New York: Picador, 2002.

FIGES, O. **Sussurros: a vida privada na Rússia de Stálin**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FIGES, O. **Revolutionary Russia, 1891-1991**. London: Penguin, 2014.

FILONOV, P. Ideology of Analytical Art. In: BOWLT, J. E. (Ed.). **Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934**. New York: The Viking Press, 1976. p. 284-287.

FILONOV, P. N. The Ideology of Analytic Art and the Principle of Craftedness. **Leonardo**, v. 10, n. 3, p. 227-232, Summer 1977.

FILONOV, P. N. Declaration de "La Floraison Mondiale". In: CONIO, G. (Ed.). **L'Avant-Garde Russe et la Synthese des Arts**. Lausanne: L'Age D'Homme, 1990. p. 127-130.

FILONOV, P. Lettre de P.N. Filonov a Vera Scholpo. In: CONIO, G. (Ed.). **L'Avant-Garde Russe et la Synthese des Arts**. Lausanne: L'Age d'Homme, 1990b. p. 131-135.

FILONOV, P. I shall speak. In: BOWLT, J. E.; PETROVA, E. (Eds.). **Painting Revolution: Kandinsky, Malevich and the Russian Avant-Garde**. Bethesda: Foundation for International Arts and Education, 2000. p. 144.

FITZPATRICK, S. **The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Arts and Education under Lunacharsky, October 1917-1921**. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.

FITZPATRICK, S. **The Russian Revolution**. 3. ed. New York: Oxford University Press, 2008.

FLORIÊNSKI, P. **A perspectiva inversa**. Tradução de Neide Jallageas e Anastassia Bytsenko. São Paulo: Editora 34, 2012.

FOUCAULT, M. O que é um autor. In: FOUCAULT, M. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. p. 268-302.

FRANK, J. **Sob o prisma russo**. São Paulo: EDUSP, 1992.

FRANK, J. **Dostoievski**: os anos de provação (1850-1859). São Paulo: EDUSP, 1999.

FRANK, J. **Dostoyevsky**: a writer in his time. Princeton: Princeton University Press., 2010.

FREEZE, G. L. **Russia, a History**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

FRIEDEL, H.; HOBERG, A. **The Blue Rider in the Lebenbachhaus, Munich**. Munich: Prestel, 1989.

GINZBURG, C. **Olhos de madeira**: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOERING, L. Belyj's Symbolist Abyss. **The Slavic and European Journal**, v. 39, n. 4, p. 568-584, Winter 1995.

GÓGOL, N. **Almas mortas**. Tradução de Tatiana Belinky. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GÓGOL, N. **O capote seguido de O retrato**. Tradução de Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2008b.

GOLYNETS, S. **Ivan Bilibin**. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1981.

GORSHKOV, B. B. Introduction. In: GORSHKOV, B. B. **A life under Russian Serfdom**: The memoirs of Savva D. Purlevskii 1800-68. Budapest: Central European University Press, 2005. p. 1-19.

GOUGH, M. **The Artist as Producer**. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2005.

GRANOFF, K. (Ed.). **Anthologie de la poésie russe**. Tradução de Brice Parain. Paris: Gallimard, 1993.

GRAY, C. **The Russian Experiment in Art: 1863-1922**. New York: Harry N. Abrams, 1971.

GULLAR, F. Dor e Arte. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 1-12, 7 maio 1995.

GULLAR, F. Teoria do não-objeto. In: GULLAR, F. **Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte**. São Paulo: Cosac&Naify, 2007. p. 90-100.

GUTKIN, I. The Legacy of the Symbolist Aesthetic Utopia: From Futurism to Socialist Realism. In: PAPERNO, I.; GROSSMAN, J. D. (Eds.). **Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism**. Stanford: Stanford University Press, 1994. p. 167-196.

HAUSER, A. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HAYNES, D. J. **Bakhtin and the Visual Arts**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

HOBSBAWN, E. **A era dos impérios: 1875-1914**. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

IVANOV, V. Notas. In: VIGOTSKI, L. S. **Psicologia da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 339-368.

IVANOVA, I. Lev Jakubinski (1892-1945): o destino de um linguista russo. **Cadernos Cenpec**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 225-241, dez. 2012.

JAKOBSON, R. Art and Poetry: The Cubo Futurists, an interview with David Shapiro. In: BARRON, S.; TUCHMAN, M. (Eds.). **The Avant-Garde in Russia 1910-1930**. Los Angeles: The MIT Press, 1980. p. 18.

JAKOBSON, R. **A geração que esbanjou seus poetas**. Tradução de Sonia Regina Martins Gonçalves. São Paulo: Cosac&Naify, 2006. 99 p.

JANECEK, G. **Zaum: the Transrational Poetry of Russian Futurism**. San Diego: San Diego State University Press, 1996.

JAPIASSU, R. O. V. As artes e o desenvolvimento cultural do ser humano. **Educação & Sociedade**, n. 69, p. 33-59, dez 1999.

JOLLES, A. Stalin's Talking Museums. **Oxford Art Journal**, v. 28, n. 3, p. 429-455, 2005.

KANDINSKY, V. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KANDINSKY, W.; MARC, F. The Blaue Reiter Almanac. In: KANDINSKY, W. **Complete Writings on Art**. New York: Da Capo Press, 1994. p. 229-285.

KARASIK, I. Across the Radius of the Base. In: PETROVA, e. (Ed.). **In Malevich's Circle: Confederates, Students, Followers in Russia 1920s-1950s**. St. Petersburg: Palace Editions, 2000. P. 7-11.

KARPOVA, T. Individu et Société L'Evolution du Portrait Russe (1870-1917). In: SALÉ, M.-P.; PAPET, É. (Eds.). **L'Art Russe dans la Seconde Moitié du XIXe Siècle: en Quête d'Identité**. Paris: Editions de la Reunion des Musées Nationaux, 2005. p. 81-88.

KATZ, M. R.; WAGNER, W. G. Chernychevsky, "What's to be done?" and the Russian Intelligentsia. In: CHERNYCHEVSKY, N. G. **What's to be done?** New York: Cornell University Press, 1989. p. 1-36.

KEAN, B. W. **All the Empty Palaces: The Merchant Patrons of Modern Art in Pre-Revolutionary Russia**. New York: Universe Books, 1983.

KERZHEVSEV, P. Out of School Education and the "Proletkults" (Moscow, 1919). In: ROSENBERG, W. G. (Ed.). **Bolshevik Visions: First Phase of the Cultural Revolution in Soviet Russia**. Michigan: The University of Michigan Press, 1984. p. 75-83.

KHAN MAGOMEDOV, S. O. **L'InKhouK Naissance du constructivisme**. Gollion: Infolio, 2013.

KHLEBNIKOV, V. **The King of Time: Selected Writings of the Russian Futurism**. Tradução de Paul Schmidt. Cambridge: Harvard University Press, 1985..

KHLEBNIKOV, V.; KRUCHENYKH, A. The letter as such. In: KHLEBNIKOV, V. **The King of Time**: Selected Writings of the Russian Futurian. Tradução de Paul Schmidt. Cambridge: Harvard University Press, 1985. p. 121-122.

KHLEBNIKOV, V.; KRUCHENYKH, A. The word as such. In: KHLEBNIKOV, V. **The King of Time**: Selected Writings of the Russian Futurian. Tradução de Paul Schmidt. Cambridge: Harvard University Press, 1985. p. 119-120.

KIAER, C. **Imagine no Possessions**: The Socialist Objects of Russian Constructivism. Cambridge: The MIT Press, 2005.

KIBLITSKY, J. Arte soviética da época de Stálin. In: KIBLISTKY, J. (Ed.). **500 anos de arte russa**. São Petersburgo: Palace Editions, 2002. p. 127-143.

KOTIK-FRIEDGUT, B.; FRIEDGUT, T. H. A man of his country and his time: Jewish influences on Lev Semionovich Vygotsky's world view. **History of Psychology**, v. 11, n. 1, p. 15-39, 2008.

KOVTUN, E. The Third Path to Non-Objectivity. In: **The Great Utopia**: the Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932. New York: Guggenheim Museum, 1992. p. 320-328.

KOZULIN, A. **La psicología de Vygotski**. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

KOZULIN, A. **Vygotski's references in Visual Art** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <luanaw@uol.com.br> em 25 jun 2010.

KRAMER, S.; SOUZA, S. J. O debate Piaget/Vygotsky e as políticas educacionais. **Cadernos de Pesquisa**, v. 77, p. 69-80, 1991.

LARIÔNNOV, M. O raionismo pictórico. In: LICHTENSTEIN, J. (Ed.). **A pintura**: Textos Essenciais. Vanguarda e rupturas. 1. ed. São Paulo: Editora 34, v. 14, 2014. p. 47-51.

LARIONOV, M.; ZDANEVICH, I. Why We Paint Ourselves: A Futurist Manifesto. In: BOWLT, J. E. (Ed.). **Russian Art of the Avant-Garde**. New York: The Viking Press, 1976. p. 79-83.

LEVITIN, K. **One is not born a Personality. Profiles of Soviet Educational Psychologists**. Moscow: Progress Publishers, 1982.

LINDQVIST, G. Vygotsky's Theory of Creativity. **Creativity Research Journal**, v. 15, n. 2, p. 245-251, 2003.

LODDER, C. **Russian Constructivism**. New Haven and London: Yale University, 1983.

LODDER, C. The Vkhutemas and the Bauhaus. In: ROMAN, G. H.; MARQUARDT, V. H. (Eds.). **The Avant-Garde Frontier: Russia Meets the West, 1910-1930**. Gainesville, Flo: University Press of Florida, 1992. p. 196-240.

LODDER, C. **Constructive Strands in Russian Art 1914-1937**. London: Pindar Press, 2005.

LODDER, C. Malevich as Exhibition Maker. In: BORCHARDT-HUME, A. (Ed.). **Malevich**. London: Tate Publishing, 2014. p. 94-113.

LUNACHARSKY, A. Revolution and Art (1920-22). In: BOWLT, J. E. (Ed.). **Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 1902-1934**. New York: The Viking Press, 1976. p. 190-196.

LUNACHARSKY, A. Tekuschie zadachi khudizhestvennoi nauki', Biulleteni GAKhN (M), no 1(1925). **Experiment: RAKhN The Russian Academy of Artistic Sciences**, Los Angeles, v. 3, p. 9-10, 1997.

LUNACHARSKY, A.; SLAVINSKY, Y.. Theses of the Art Section of Narkompros and the Central Committee of the Union of Art Workers Concerning Basic Policy in the Field of Art (1920). In: BOWLT, J. E. (Ed.). **Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 1902-1934**. New York: The Viking Press, 1976. p. 182-185.

LURIA, A. R. Diferenças culturais de pensamento. In: VIGOTSKII, L. S.; LURIA, A. R.; LEONTIEV., A. N. (Eds.). **Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem**. São Paulo: Ícone, 1994. p. 39-58.

MACHADO, I. Cem anos de estranhamento. **Significação**, São Paulo, n. 38, p. 311-321, jul-dez. 2012.

MAIAKÓVSKI, V. 150.000.000. In: TRIOLET, E. **Recuerdos sobre Maiakovski**: y una selección de poemas. Barcelona: Kairós Editorial, 1970. p. 116-129.

MAIAKÓVSKI, V. **Poética**: como fazer versos. São Paulo: Global, 1991.

MAIAKÓVSKI, V. O poeta-operário. In: MAIAKÓVSKI, V. **Vida e poesia**. Tradução de Emilio C. Guerra e Daniel Fresnot. São Paulo: Martin Claret, 2007a. p. 97-98.

MAIAKÓVSKI, V. **Vida e poesia**. Tradução de Emilio C. Guerra e Daniel Fresnot. São Paulo: Martin Claret, 2007b.

MAIAKÓVSKI, V. Hino ao crítico (1915). In: MAIAKÓVSKI, V. **Poemas**. Tradução de Augusto de Campos e Boris Schnaiderman. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008a. p. 77-78.

MAIAKÓVSKI, V. Eu mesmo. In: MAIAKÓVSKI, V. **Poemas**. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2008b. p. 29-51.

MAIAKÓVSKI, V. Incompreensível para as massas (1927). In: MAIAKÓVSKI, V. **Poemas**. São Paulo: Perspectiva, 2008c. p. 123-126.

MAIAKÓVSKI, V. **Poemas**. São Paulo: Perspectiva, 2008d.

MAIAKÓVSKI, V. Blusa Fátua. In: CAMPOS, A. D.; CAMPOS, H. D.; SCHNAIDERMAN, B. **Poesia russa moderna**. Tradução de Augusto de Campos. [S.l.]: Perspectiva, 2009a. p. 238.

MAIAKÓVSKI, V. **O percevejo**. Tradução de Luís Antonio Martinez Corrêa. São Paulo: Editora 34, 2009b.

MAIAKÓVSKI, V. Sobre Isto (Fragmento): Repassando o passado. In: CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; SCHNAIDERMAN, B. **Poesia russa moderna**. Tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2009c. p. 258-263.

MAIAKÓVSKI, V. **Mistério-Bufo**. Tradução de Arlete Cavaliere. São Paulo: Editora 34, 2012.

MAIAKÓVSKI, V. "Operários e camponeses não compreendem o que você diz" (1928). In: SCHNAIDERMAN, B. **A poética de Maiakóvski**. Tradução de Boris Schnaiderman. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 253-260.

MAIAKÓVSKI, V. Teatro, cinematógrafo, Futurismo (1913). In: SCHNAIDERMAN, B. **A poética de Maiakóvski**. Tradução de Boris Schnaiderman. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014a. p. 319-322.

MAIAKÓVSKI, V. Carta aberta aos operários (1918). In: SCHNAIDERMAN, B. **A poética de Maiakóvski**. Tradução de Boris Schnaiderman. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014b. p. 155-156.

MAIAKÓVSKI, V. Intervenção no debate "O pintor no teatro de hoje" (1921). In: SCHNAIDERMAN, B. **A poética de Maiakóvski**. Tradução de Boris Schnaiderman. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014c. p. 297-301.

MAIAKÓVSKI, V. Carta sobre o Futurismo (1922). In: SCHNAIDERMAN, B. **A poética de Maiakóvski**. Tradução de Boris Schnaiderman. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014d. p. 191-193.

MAIAKÓVSKI, V. A Sierguéi Iessiênin (1923). In: SCHNAIDERMAN, B. **A poética de Maiakóvski**. Tradução de Boris Schnaiderman. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014e. p. 239-247.

MAIAKÓVSKI, V. Resumo da palestra "Abaixo a arte, viva a vida" (16 de janeiro de 1924). In: SCHNAIDERMAN, B. **A poética de Maiakóvski**. São Paulo: Perspectiva, 2014f. p. 135-136.

MAIAKÓVSKI, V. Intervenção num debate sobre os métodos formal e sociológico. In: SCHNAIDERMAN, B. **A poética de Maiakóvski**.

Tradução de Boris Schnaiderman. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014g. p. 261-262.

MAIAKÓVSKI, V. Como fazer versos? (1926). In: SCHNAIDERMAN, B. **A poética de Maiakóvski**. Tradução de Boris Schnaiderman. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014h. p. 195-238.

MALEVICH, K. **The Non-Objective World**. Chicago: Paul Theobald and Company, 1959.

MALEVICH, K. **Essays on Art: 1915-1933**. London: Rapp & Whiting, v. 1, 1969.

MALEVICH, K. A Letter from Malevich to Benois (1916). In: MALEVICH, K. **Essays on Art: 1915-1933**. London: Rapp & Whiting, v. 1, 1969a. p. 43-48.

MALEVICH, K. From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting. In: MALEVICH, K. **Essays on Art: 1915-1933**. London: Rapp & Whiting, v. 1, 1969b. p. 19-41.

MALEVICH, K. On New Systems in Art (Vitebsk, 1919). In: MALEVICH, K. **Essays on Art: 1915-1933**. London: Rapp & Whiting, v. 1, 1969c. p. 83-119.

MALEVICH, K. Suprematism. 34 Drawings. In: MALEVICH, K. **Essays on Art: 1915-1933**. London: Rapp & Whiting, v. 1, 1969d. p. 123-164.

MALEVICH, K. 'On the Museum' (O muzeye) (Iskusstvo Kommuny, no. 12, February 23, 1919). In: MALEVICH, K. **Essays on Art: 1915-1933**. London: Rapp & Whiting, v. 1, 1969e. p. 68-72.

MALEVICH, K. Suprematismo. In: CHIPPE, H. B. (Ed.). **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 345-351.

MARCADÉ, J.-C. Ícone e vanguarda russa. In: KIBLITSKY, J. (Ed.). **500 anos de arte russa**. Formia: Museu Estatal Russo/Palace Editions/BrasilConnects, 2002. p. 83-116.

MARCADÉ, J.-C. **L'avant-garde russe**. Paris: Flammarion, 2007.

MARGOLIN, V. **The Struggle for Utopia:** Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy: 1917-1946. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

MARKOV, V. **Russian Futurism:** a History. Washington, DC: University of California Press, 1992.

MARTINS, J.B. A importância do livro *Psicologia Pedagógica* para a teoria histórico-cultural de Vigotski. **Análise Psicológica**, v. 2, n. XXVIII, p. 343-357, 2010.

MATICH, O. Symbolist meaning of love. In: PAPERNO, I.; GROSSMAN, J. D. (Eds.). **Creating Life:** The aesthetic utopia of Russian Modernism. Stanford: Stanford University Press, 1994. p. 24-50.

MATICH, O. Remaking the bed: Utopia in daily life. In: BOWLT, J.; MATICH, O. (Eds.). **Laboratory of dreams:** the Russian avant-garde and cultural experiment. Stanford : Stanford University Press, 1996. p. 59-78.

MIKHAILOV, A. **Maiakovski:** o poeta da revolução. Tradução de Zoia Prestes. Rio de Janeiro: Record, 2008.

MILEEVA, M. **Import and Reception of Western Art in Soviet Russia in the 1920s and 1930s: Selected Exhibitions and Their Role.** Thesis (PhD) - The Courtauld Institute of Art. London, 2011.

MILLER, M. **Freud and the Bolsheviks:** Psychoanalysis in the Imperial Russia and the Soviet Union. London: Yale University Press, 1998.

MILNER, J. **Russian Revolutionary Art.** London: Oresko, 1979.

MILNER, J. Dreaming of the city: Mikhail Larionov's Provincial Dandy 1907. In: LODDER, C.; KOKKORI, M.; MILEEVA, M. (Eds.). **Utopian Reality:** Reconstructiong culture in Revolutionary Russia and Beyond. Leiden: Brill, 2013. p. 9-23.

MISLER, N. Vasilii Kandinsky at RAKhN. **Experiment: RAKhN: The Russian Academy of Artistic Sciences**, Los Angeles, v. 3, p. 148-156, 1997a.

MISLER, N. A Citadel of Idealism: RAKhN as a Soviet Anomaly. **Experiment: RAKhN: The Russian Academy of Artistic Sciences**, Los Angeles, v. 3, p. 14-30, 1997b.

MOLOK, Y. Children's Drawing in Russian Futurism. In: FINEBERG, J. (Ed.). **Discovering Child Art: Essays on Childhood, Primitivism and Modernism**. Princeton: Princeton University Press, 2001. p. 55-67.

MONTEFIORE, S. S. **Stálin: a corte do czar vermelho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MOSER, C. Roundtable Discussion: Rimvydas Silbajoris, "Tolstoy's aesthetics and his art". **Tolstoy Studies Journal**, IV, p. 107-109, 1991.

MUNHOZ, S. C. D.; ZANELLA, A. V. Linguagem escrita e relações estéticas: algumas considerações. **Psicologia em Estudo**, 13, p. 287-295, 2008.

NADEAU, M. **Histoire du surréalisme**. Paris: Seuil, 1964.

NAKOV, A. **Malevich: Painting of the Absolute**. Farnham: Lund Humphries, v. II, 2010.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

OSANAI, K.; TSUBAKI, A. T. Gordon Craig's Production of "Hamlet" at the Moscow Art Theatre. **Educational Theatre Journal**, v. 20, n. 4, p. 586-593, dec. 1968.

OSTROWER, F. **Universos da arte**. 2. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

PAPERNO, I. The Meaning of Art: Symbolist Theories. In: PAPERNO, I.; GROSSMAN, J. D. (Eds.). **Creating Life: The aesthetic utopia of Russian Modernism**. Stanford: Stanford University Press, 1994. p. 13-23.

PEREIRA, M. D. A. Performance e educação: relações, significados e contextos de investigação. **Educação em Revista**, v. 28, n. 1, p. 289-312, 2012.

PERIC, T. No exercício da arte: o professor criador. Diálogo entre o fazer artístico e a prática pedagógica. **Pro-Posições**, v. 24, n. 2, p. 195-220, 2013.

PERISSINOTTO, R. M. Dostoievski em três novelas da juventude. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 85, p. 236-259, dez. 2009.

PETROV, M. Pavel Filonov: an outsider with the psychology of a winner (The Artist's Professional Self-Consciousness). In: **Pavel Filonov: Seer of the Invisible**. São Petersburg: Palace Editions, 2006. p. 49-53.

PETROVA, E. From Suprematism to Supranaturalism: Malevich's Late Works. In: BORCHARDT-HUME, A. (Ed.). **Malevich**. London: Tate, 2014. p. 200-203.

PETROVA, Y. Pavel Filonov through the eyes of his wife. In: **Pavel Filonov: Seer of the Invisible**. São Petersburg: Palace Editions, 2006. p. 49-53.

PETROVA, Y. Arte Russa dos ícones até os dias atuais. In: KIBLITSKY, J. (Ed.). **500 anos de Arte Russa**. São Petersburgo: Palace Editions, 2002. p. 45-82.

PEVSNER, N. **Academias de Arte: Passado e Presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PICON-VALIN, B. O dispositivo utópico no teatro de Maiakóvski. In: CAVALIERE, A.; VÁSSINA, E. (Eds.). **Teatro russo: literatura e espetáculo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011. p. 277-290.

PIGNATARI, D. Ideologia Poética. In: TSVIETÁIEVA, M. **Marina Tsvietáieva**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2005. p. 27-36.

PINO, A. A produção imaginária e a formação do sentido estético. Reflexões úteis para uma educação humana. **Pro-Posições**, v. 1, p. 47-70, 2006.

PINO, A.; SCHLINDWEIN, L. M.; NEITZEL, A. D. A. **Cultura, escola e educação criadora. Formação estética do ser humano**. Curitiba: Editora CRV, 2010.

PIPES, R. **Russian under the Old Regime**. London: Penguin, 1995.

POMORSKA, K. **Formalismo e Futurismo: A Teoria Formalista Russa e seu Ambiente Poético**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PONZIO, A. **La revolución bajtiniana: el pensamiento de Bajtin y la ideología contemporánea**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

POSPELOV, C. G. Larionov and Children's Drawings. In: FINEBERG, J. (Ed.). **Discovering Child Art: Essays on Childhood, Primitivism and Modernism**. Princeton: Princeton University Press, 2001. p. 40-54.

PRESTES, Z.; TUNES, E. A trajetória de obras de Vigotski: um longo percurso até os originais. **Estudos de Psicologia**, v. 29, n. 3, p. 327-340, jul/set 2012.

PYMAN, A. **A History of Russian Symbolism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

REIS FILHO, D.A. **As revoluções russas e o socialismo soviético**. São Paulo: UNESP, 2003.

RIPELLINO, A. M. **Maiakóvski e o teatro de vanguarda**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

RIVIÈRE, A. **La psicología de Vygotski**. 2. ed. Madrid: Visor, 1985.

RODCHENKO, A. **Experiments for the Future: Diaries, Essays, Letters, and Other Writings.** New York: The Museum of Modern Art, 2005.

ROSENBERG, W. G. Introduction. In: ROSENBERG, W. G. (Ed.) **Bolshevik Visions: First Phase of the Cultural Revolution in Soviet Russia.** Michigan: The University of Michigan Press, 1984. p. 16-21.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. **Dicionário de Psicanálise.** Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

ROUSSEAU, J.-J. **Emílio; ou, Da Educação.** Tradução de Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

RYLKOWA, G. **The Archaeology of Anxiety: the Russian Silver Age and its legacy.** Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2007.

SALÉ, M.-P.; PAPET, É. (Eds.). **L'Art russe dans la seconde moitié du XIXe siècle: en quête d'identité.** Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2005.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. **Convite à estética.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

SCHNAIDERMAN, B. Maiakóvski: Evolução e Unidade. In: MAIAKÓVSKI, V. **Maiakóvski: poemas.** São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 13-26.

SCHNAIDERMAN, B. **A poética de Maiakóvski.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SCRIBNER, S. Vygotsky's uses of history. In: WERTSCH, J. V. (Ed.). **Culture, communication and cognition.** New York: Cambridge University Press, 1985. p. 119-145.

SEMEANOVA, N. A Soviet Museum Experiment. In: ODOM, A.; SALMOND, W. R. (Eds.). **Treasures into Tractors: The Selling of Russia's Cultural Heritage, 1918-1938.** Washington: Hillwood Estate, Museum & Gardens, 2009. p. 65-81.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet.** Porto Alegre: L&PM, 1999.

SHATSKIKH, A. Unovis: Epicenter of a New World. In: **The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde 1915-1932**. New York: Guggenheim Museum, 1992. p. 53-64.

SHATSKIKH, A. A Brief History of Obmokhu. In: **Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde 1915-1932**. New York: Guggenheim Museum, 1992b. p. 257-265.

SHATSKIKH, A. **Vitebsk: The Life of Art**. New Haven and London: Yale University Press, 2007.

SHATSKIKH, A. **Black Square: Malevich and the Origin of Suprematism**. New Haven and London: Yale University Press, 2012.

SILBAJORIS, R. Reply to Gary Saul Morson's "The Tolstoy Questions, Reflections on the Silbajoris Thesis". **Tolstoy Studies Journal**, IV, p. 142-145, 1991.

SMAGORINSKY, P. Vygotsky Stage-Theory: The Psychology of Art and the Actor under the Direction of perezhivanie. **Mind, Culture and Activity**, n. 18, p. 319-341, 2011.

SOUDER, E. M. The Pupil of the People: Lev Nikolaevich Tolstoy's Peasant Schools of Yasnaya Polyana. **Vestnik**, n. 8, p. 22-39, 2010.

STITES, R. **Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution**. New York/Oxford: Oxford University Press, 1989.

STITES, R. **Serfdom, Society, and the Arts in Imperial Russia: The Pleasure and the Power**. New Haven; London: Yale University Press, 2005.

TARASOV, O. **Framing Russian Art: From Early Icons to Malevich**. London: Reaktion Books, 2007.

TCHÉKHOV, A. **As três irmãs**. Tradução de Klara Gouriánova. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

TCHEKHOV, A. **O jardim das cerejeiras; seguido de Tio Vânia**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2014.

TEZZA, C. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TOASSA, G. **Emoções e vivências em Vigotski**. São Paulo: Papirus, 2011.

TOASSA, G. A “Psicologia pedagógica” de Vigotski – considerações introdutórias. **Nuances: Estudos sobre educação**, Presidente Prudente, SP, v. 24, n. 1, p. 64-72, jan/abr 2013a.

TOASSA, G. Certa unidade no sincrético: considerações sobre educação, reeducação e formação de professores na "Psicologia Pedagógica" de L. S. Vygotsky. **Estudos em Psicologia**, Natal, v. 18, n. 3, p. 497-505, set. 2013b.

TOLSTOI, L. **O que é arte?** São Paulo: Ediouro, 2002.

TOLSTÓI, L. **Contos da Nova Cartilha: Primeiro livro de leitura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

TOLSTÓI, L. **Guerra e Paz**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

TOLSTÓI, L. **Infância, adolescência, juventude**. Porto Alegre: L&PM, 2012.

TRAGTENBERG, M. **A revolução russa**. São Paulo: UNESP, 2007.

TSVETÁIEVA, M. **Vivendo sob o fogo**. Tradução de Aurora F. Bernardini. São Paulo: Martins, 2008.

TSVIETÁIEVA, M. **Marina Tsvietáieva**. Tradução de Décio Pignatari. Curitiba: Travessa dos Editores, 2005.

TURGUÊNIEV, I. **Pais e filhos**. Tradução de Ivan Emilianovitch. São Paulo: Martin Claret, 2006.

VAKAR, I. Malevich's Student Years in Moscow: facts and Fiction. In: DEMOSFENOVA, G. L., et al. (Eds.). **Malevich: Artist and Theoretician**. Paris: Flammarion, 1990. p. 28-30.

VALKENIER, E. K. The Peredvizhniki and the Spirit of the 1860s. **Russian Review**, 34, n. 3, p. 247-265, jul. 1975.

VALSINER, J. **Research about Vygotsky's references in Visual Art** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <luanaw@uol.com.br> em 27 jun 2010.

VAN DE VEER, R. Vygotsky in context: 1900-1935. In: DANIELS, H.; COLE, M.; WERTSCH, J. (Eds.). **The Cambridge Companion to Vygotsky**. New York: Cambridge University Press, 2007. p. 21-49.

VAN DER VEER, R.; VALSINER, J. **Vygotsky: Uma Síntese**. 5. ed. São Paulo: Loyola, 2006.

VAN DER VEER, R.; ZAVERSHNEVA, E. To Moscow with Love: Partial Reconstruction of Vygotsky's Trip to London. **Integr. Psych. Behav.**, v. 45, p. 458-474, mai. 2011.

VAROLI, J. **Sotheby's and Christie's report record Russian Art Sales in 2007**. Disponível em <<http://www.lazaregallery.com/gallery/artAsInvestment.html>> Acesso em 15 jan 2015.

VÁSSINA, E. O eterno Tchêkhov. In: TCHÉKHOV, A. **As três irmãs**. São Paulo: Peixoto Neto, 2004. p. 11-22.

VÁSSINA, E. A criação dramática de Lev Tolstói. In: TOLSTÓI, L. **O cadáver vivo**. São Paulo: Peixoto Neto, 2007. p. 11-22.

VÁZQUEZ, A. S. **Convite à estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

VERESOV, N. **Undiscovered Vygotsky: Etudes on the pre-history of cultural-historical psychology**. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1999.

VERESOV, N. Marxist and non-Marxist aspects of the cultural-historical psychology of L. S. Vygotsky. **Outlines**, v. 7, n. 1, p. 31-49, 2005.

VIGODSKAYA, G.; LIFANOVA, T. Lev Semenovich Vygotsky: Life and Works Part I. **Journal of Russian and East European Psychology**, Armonk, NY, v. 37, n. 2, p. 23-81, mar/apr. 1999.

VIGOTSKI, L. S. **Psicologia da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VIGOTSKI, L. S. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VIGOTSKI, L. S. A Educação Estética. In: VIGOTSKI, L. S. **Psicologia Pedagógica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 323-363.

VIGOTSKI, L. S. O significado histórico da crise em psicologia. In: VIGOTSKI, L. S. **Teoria e método em psicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 203-417.

VIGOTSKI, L. S. **A construção do pensamento e da linguagem**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

VIGOTSKI, L. S. **Imaginação e criação na infância**. Tradução de Zoia Prestes. São Paulo: Ática, 2009b.

VYGOTSKI, L. S. El problema del desarrollo de las funciones psíquicas superiores. In: VYGOTSKI, L. S. **Obras Escogidas III Problemas del desarrollo de la psique**. Madrid: Visor, 1995. p. 11-46.

VYGOTSKI, L. S. **Obras Escogidas III: problemas del desarrollo de la psique**. Madrid: Visor, 1995b.

WAGEMAN, P. Once upon a time. Words into Pictures. In: WAGEMAN, P. (Ed.). **Russian Legends: Folk Tales and Fairy Tales**. Rotterdam: Nai Publishers, 2007. p. 21-28.

WEDEKIN, L. M. **Kazimir Malevich's Charts: 'Image-Thinking' as a Pedagogical Tool of an Artist Teacher**. London: Dissertação (Mestrado) History of Art: Contacts and Contexts of Russian Art c. 1905-1945, The Courtauld Institute of Art, 2014.

WEDEKIN, L. M. **Uma vanguarda polivalente:** Kazimir Malevich como artista, curador, administrador de museu, teórico e professor de arte. Seminário Regional Sul da Associação Brasileira de Críticos de Arte, Seção Santa Catarina. Florianópolis: [s.n.]. 2014b.

WEDEKIN, L. M.; ZANELLA, A. V. Arte e Vida em Vigotski e o Modernismo Russo. **Psicologia em Estudo**, v. 18, n. 4, p. 689-699, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-73722013000400011&script=sci_arttext>.

WEISS, P. **Kandinsky in Munich:** The Formative Jugendstil Years. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1979.

WEST, J. **Russian Symbolism:** a Study of Viacheslaav Ivanov and the Russian Symbolist aesthetic. London: Methuen & Co, 1970.

WHITE, S. **The Bolshevik Poster.** New Haven and London: Yale University Press, 1990.

WÖLFFLIN, H. Prolegomena to a Psychology of Architecture (1886). In: MALGRAVE, H. F. (Ed.). **Empathy, Form and Space Problems in German Aesthetics 1873-1893.** Santa Monica, Ca: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994. p. 149-192.

WÖLFFLIN, H. **Conceitos fundamentais da história da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

WOROSZYLSKI, W. **The Life of Mayakovsky.** London: Victor Gollancz, 1972.

WÖRWAG, B. "There is an unconscious, vast power in the child art": Notes on Kandinsky, Münter and Children Drawings. In: FINEBERG, J. (Ed.). **Discovering Child Art:** Essays on Childhood, Primitivism and Modernism. Princeton: Princeton University Press, 2001. p. 68-94.

ZANELLA, A. V. "Destruição da Arte Destrutiva" e Constituição do Sujeito. **Informática na Educação**, v. 10, p. 39-48, 2007a.

ZANELLA, A. V. **Vygotski**: Contexto, contribuições à psicologia e o conceito de Zona de Desenvolvimento Proximal. Itajaí: Univali Editora, 2014.

ZANELLA, A. V. et al. Questões de método em textos de Vygotski: contribuições à pesquisa em psicologia. **Psicol. Soc.**, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 25-33, ago. 2007.

ZANELLA, A. V.; ZONTA, G. A.; MAHEIRIE, K. Discurso na vida e discurso na arte de atuar: contribuições de Vygotski e do círculo de Bakhtin para a análise de prática teatral. **Crítica Cultural**, v. 8, p. 27-38, 2013.

ZHDAN, A. Art History and Psychology at RAKhN: an experiment in Collaboration. **Experiment: RAKhN: The Russian Academy of Artistic Sciences**, Los Angeles, v. 3, p. 69-75, 1997.

GLOSSÁRIO

<i>Boiardo</i>	Título conferido aos membros da aristocracia russa no período do século X ao século XVII
<i>Comintern</i>	Internacional comunista; organização internacional fundada por Vladimir Lenin e pelo PCUS (bolchevique), em março de 1919, para reunir os partidos comunistas de diferentes países.
<i>Consomol</i>	Juventude comunista.
<i>Dermetfak</i>	Faculdade de Trabalho em Madeira e Metal.
<i>Duma</i>	Assembleias Nacionais ou Municipais. Criada por Nicolau II para apaziguar as demandas por democratização, teve dois formatos, um de representação nacional e as <i>Dumas</i> municipais, de representação localizada.
<i>Einfühlung</i>	Conceito de empatia desenvolvido por estudiosos como Theodor Lipps e, posteriormente, Wilhem Worringer.
<i>Faktura</i>	Textura.
<i>Gakhn</i>	Academia Russa de Ciências Artísticas, renomeada a partir de 1925.

<i>GUM</i>	Loja Estatal Universal (<i>Gosudarstvennyi Universalnyi Magazin</i>), a principal loja de departamentos da União Soviética, presente em suas principais cidades.
<i>Hylaea</i>	Grupo futurista do qual fizeram parte os irmãos Burliuk e por Livshits, e do qual fizeram parte também Khlebnikov, Guro, Matiushin, Kamensky, Maiakóvski e Kruchonykh.
<i>Inkhuk</i>	Instituto de Cultura Artística.
<i>Izo</i>	Seção das Artes Plásticas do <i>Narkompros</i> (<i>Otdel isobrazitelnykh iskusstv</i>).
<i>Komfúti</i>	Abreviatura de “comunistas-futuristas”.
<i>Lef</i>	“Frente de Esquerda das Artes” (<i>Liévi Front</i>), revista cujo editor-chefe foi V. Maiakóvski, editada entre 1923-1925
<i>Lubok</i>	Gravuras populares russas tradicionais.
<i>Mosselprom</i>	Cooperativa de Administração Rural de Moscou, combinava fábricas de farinha, de chocolate, confeitaria, companhias de tabaco e cervejarias.
Mujique	Camponês.

<i>Narkompros</i>	Comissariado do Povo para Iluminação (<i>Narodnyi Komissariat prosveshcheniya</i>).
NEP	Nova Política Econômica (1921/2-1928).
<i>Novyi Lef</i>	“Nova Frente das Artes”, re-edição da revista <i>Lef</i> , entre 1927-1928.
<i>Okhrana</i>	Departamento de segurança (<i>Okhrannoie otdeleniie</i>). Polícia secreta criada em 1881, cuja atribuição era perseguir partidos políticos e quaisquer manifestações oposicionistas à autocracia czarista.
<i>Opoiaz</i>	“Sociedade de Estudos da Língua Poética” (<i>Óbchestvo po izutchéniu poetícheskovo iaziká</i>), nome do grupo de teóricos formalistas de São Petersburgo.
<i>Proletkult</i>	Organizações culturais proletárias (<i>Proletárskie kulturno-prosvetitelnye organizatsii</i>), dissolvidas em 1923.
RAAP	Associação Russa dos Escritores Proletários (<i>Rossítskaia Assotziátzia Proletárskikh Pissáteliei</i>).
<i>Rabfak</i>	Faculdade para trabalhadores (<i>Rabochiy fakultet</i>).
<i>Rakhn</i>	Academia Russa de Ciências Artísticas.

<i>Rosta</i>	Agência Telegráfica Russa (<i>Rossíiskoie kieliegráfnoie aguientsstvo</i>).
<i>Sovietes</i>	Conselhos de trabalhadores representativos eleitos nas fábricas.
<i>Svomas</i>	Estúdios de Arte Livres (<i>Svobodnye gosudarstvennye khudozhestvennye masterskie</i>).
<i>Tcheka</i>	Primeira organização de segurança de Estado soviética, espécie de polícia política.
<i>Unovis</i>	Afirmadores da Nova Arte (<i>Utverditeli novogo v iskusstve</i>), coletivo suprematista surgido em 1919 liderado por K. Malevich em Vitebsk.
<i>Zaum</i>	Termo cunhado em 1913 por Aleksei Kruchenykh para se referir a “linguagem poética experimental caracterizada pela indeterminação de sentido” (JANECEK, 1996, p. 1), linguagem “transracional”.
<i>Zemstvos</i>	Conselhos distritais de auto-governo, dominados pela aristocracia liberal mas que contavam com a participação de camponeses.
<i>Vkhutemas</i>	Ateliês Superiores de Arte e Técnica.